PSEUDOKINEMATIKOS

I. Magazinul de vise

II. Schiţe de portret

● Fiecare vârstă cu idolii ei: Florin Piersic
● Fiecare cinematografie cu Nicolaeştii ei: Sergiu Nicolaescu
● Unul din „ultimii mohicani" ai filmului românesc: Mircea Albulescu
● De la dramă la cabotinaj: Claudiu Bleonţ
● Mintea actorului cea de pe urmă: Dan Nuţu
● „Nu pot să muncesc când nu e linişte-n mine!": Petre Nicolae
● Drumeţ în calea lupilor: Dragoş Păslaru *aka* Monahul Valerian
● De-a râsu'-plânsu': Tamara Buciuceanu
● La propriu şi la figurat, o pată de culoare: Jean Constantin
● Inspirat şi expirat: Dan Piţa
● Între oglinzi paralele: Mircea Veroiu
● Muzica de film, ca personaj dramatic: Adrian Enescu
● O scurtă întâlnire: Nicolae Mărgineanu
● Faţă cu „noul val": Mircea Daneliuc
● Monahul cinefil: Nicolae Steinhardt

III. File din „dosarul vizionărilor".
Filme româneşti din şi de după „Epoca de Aur"

● Top Ten – Un recurs la *fair play*
● Geometrii poetice – *Meandre* (Mircea Săucan, 1967)
● Poezia unei lumi tragice - *Nunta de piatră* (Dan Piţa şi Mircea Veroiu, 1972)
● Polifonii poetice – *100 lei* (Mircea Săucan, 1973)
● Terapia firesculului – *Singurătatea florilor* (Mihai Constantinescu, 1976)
● Euforie echilibrată şi gravitate artistică – seria *Ardelenilor:*
Profetul, aurul şi ardelenii; Artista, dolarii şi ardelenii;
***Pruncul, petrolul şi ardelenii* (Dan Piţa, Mircea Veroiu, 1978-1981)**
● Rock'n'roll Wolf - *Ma-ma* (Elisabeta Bostan, 1977)
● Cronica unei înstrăinări – *Rătăcire* (Alexandru Tatos, 1978)
● Procuror, adjectiv - *Sfârşitul nopţii* (Mircea Veroiu, 1983)
● Cetăţeanul Hristea – *Faleze de nisip* (Dan Piţa, 1983)
● Amintire cu haiduci - *Dreptate în lanţuri* (Dan Piţa, 1984)
● Apogeul unui regizor - *Pas în doi* (Dan Piţa, 1985)
● Alchimia iubirii cu acid sulfuric – *Imposibila iubire* (Constantin Vaeni, 1984)
● O lume nebună, nebună, nebună - *Secretul armei…secrete* (Alexandru Tatos, 1989)
● Umor, ritm şi prospeţime stilistică - *È pericoloso sporgersi* (Nae Caranfil, 1993)
● „Have a positive attitude!" - *Fii cu ochii pe fericire* (Alexandru Maftei, 1999)
● Privind înapoi cu tandreţe – *Amintiri din Epoca de Aur*
(Hanno Höfer, Ioana Uricaru, Constantin Popescu, Răzvan Mărculescu, 2009)
● Prea cald pentru luna aprilie: *Capcana* (Leontina Vatamanu, Ion Terguţă, 2009)
● Derizoriul tragediei - *Weekend cu mama* (Stere Gulea, 2009)
● O privire bonomă asupra vieţii - *Poliţist, adjectiv* (Corneliu Porumboiu, 2009)
● To see or not to see – *Zapping* (Cristian Mungiu, 2000)

IV. Cine-Tipar

● *Actorii noştri. Interviuri uitate* (Eva Sârbu)
● *Carte despre Toma Caragiu* (Valentin Silvestru)
● *Omul şi actorul Victor Rebengiuc* (Simonei Chiţan, Mihaelei Michailov)
● *Gina Patrichi – Clipe de viaţă* (Mircea Patrichi)
● *Regele Scamator Ştefan Iordache* (Ludmila Patlanjoglu)
● *La vie en rose* cu Clody Berthola (Ludmila Patlanjoglu)
● *Pădurea spânzuraţilor* (Virgil Petrovici)
● *Occident* (Cristian Mungiu)
● *Fantasme şi adevăruri. O carte cu Mircea Săucan* (Iulia Blaga)
● *Bricabrac* (Lucian Pintilie)
● *Mircea Veroiu – Ultima vară a tinereţii* (Silvia Kerim)
● *Confesiuni cinematografice* (Dan Piţa)
● *Pagini de jurnal* (Alexandru Tatos)
● *Pisica ruptă* (Mircea Daneliuc)
● *Un clovn pentru eternitate* (Valentin Teodosiu)
● *Cinema şi nimic altceva* (Eugenia Vodă)
● *Scurte întâlniri* (Eugenia Vodă)

V. În căutarea cinematecii pierdute

I. Magazinul de vise

Pe vremuri, şi ce vremuri frumoase, în cetatea în care m-am născut aveam să descopăr că există câteva magazine cu profil ciudat. Atunci, în anul de graţie 1989, când „plopul a făcut pere", aceste magazine – sălile de cinema - din oraşul meu se numeau: Capitol, Timiş, Dacia, Arta, Victoria, Constructorul, Studio, Parc, Unirea, Melodia, Muncitoresc Fratelia, Steaua Roşie Mehala, Muncitoresc Freidorf. (N-am pus la socoteală cele cinci grădini de vară, cele câteva săli de protocol sau de „circuit închis" sau sălile cu proiecţii de filme pe 16 mm.) Fiecare – uneori în câte şase reprezentaţii pe zi - vindea vise.

Le-am descoperit treptat, iar pânza albă pe care se proiectau mii de iluzii a devenit, pentru mine, cea dintâi catapeteasmă. Era fereastra magică prin care evadam spre nenumărate lumi imaginare, într-o vreme în care gardienii de la frontiera ţării aveau puştile îndreptate spre interior, nu spre în afară. La fel ca personajul Miei Farrow din *Trandafirul roşu din Cairo* eram nedezlipit din cinematografe. Iubeam până şi „icoanele" (fotografii, afişe publicitare) pe care, diverşi funcţionari le strecurau sub vitrinele de reclamă (ah, cât îi invidiam pentru privilegiul – credeam eu – de a avea acces la depozitul cu afişe de cinema!). Devoram „vieţile sfinţilor" (revistele şi almanahurile *Cinema*). Idolii au fost, mai întâi, Tarzan, Charlot, Stan şi Bran, „ciocoflenderul" de Piersic şi „dinozaurul" (de azi) Nicolaescu. A fost apoi, la alte dimensiuni, întâlnirea crucială cu Toma Caragiu (din *Actorul şi sălbaticii*) sau cu Amza Pellea (din *Imposibila iubire*). Apoi descoperirea lui Dan Piţa, Mircea Veroiu, Mircea Daneliuc, Alexandru Tatos şi, ceva mai târziu (imediat după 1990), a lui Lucian Pintilie şi Mircea Săucan. Iar în primul deceniu al mileniului trei, Cristi Mungiu, Cristi Puiu şi Corneliu Porumboiu.

La cinema au rulat, în acei ani, o groază de filme conjuncturale (ruseşti, chinezeşti, nord-coreene, bulgăreşti, româneşti desigur ş.a.), filme-conservă sau filme „alimentare". Au rulat (ceva mai rar, de bună seamă, dar – spre deosebire de vremurile de acum – puteau fi văzute la cinema!) şi câteva filme-eveniment, ca nişte „sculpturi în timp". Filme de la care plecai alt om, filme care te puneau pe gânduri şi care – dacă le urmăreai cu atenţie – îţi

dezvoltau capacitatea de a contempla, de a reflecta, de a analiza. Filme care te îmbogăţeau sufleteşte şi te înnobilau ca om.

„Fantezii, iluzii!" – vor spune unii, neîncrezători în posibilitatea cinematografului *ca artă* de a transcende realitatea, de a capta „freamătul vieţii" şi sufletul omului. Dar fantezia lor nu amăgea şi nu era o simplă schimbare de decor. Şi poate că nici nu era fantezie, căci nu urmăreau să distreze mintea cu „un alai de alte lumi posibile" (dar neesenţiale), ci – aşa cum spunea Nicolae Steinhard referindu-se la „fantasticul credinţei" - „o solicitau să se concentreze asupra realităţii, transfigurând lumea şi metanoizând eul". Aşa a fost experienţa stranie cu un film numit *Călăuza* – film ce şi-a pus amprenta adânc asupra mentalului celor care l-au vizionat[1]. Aşa au fost experienţele cu filme regizate de Nikita Mihalkov, Andrej Wajda, Kristof Zanussi, Milos Forman, Jiri Menzel, Istvan Szabo, Sydney Pollack, Liviu Ciulei, Dan Piţa, Lucian Pintilie, Mircea Săucan, Mircea Veroiu, Alexandru Tatos, Mircea Daneliuc ş.a.. Unii, mai norocoşi, au fost difuzaţi cu generozitate pe ecranele mari şi mici. Cu alţii însă (Săucan, Pintilie), opoziţia factorilor de decizie (inclusiv în privinţa difuzării) a fost de zeci de ori mai puternică, iar filmele lor puteau fi cunoscute doar din auzite.

Un amic din „tânăra generaţie" (care a împlinit deunăzi un sfert de veac de existenţă) şi-a propus să-şi facă de ziua lui cadou o (re)vizionare a *Călăuzei*. Pe suport digital, evident. „Este foarte dens, greoi. Trebuie văzut pe ecran mare…" – au fost primele lui cuvinte după vizionare. Are dreptate. Şi m-am gândit că, pe cât de nefiresc şi de suprarealist e să găseşti, azi, în repertoriul cinematografelor (câte au mai rămas, şi nu numai din ţara asta) filme de Tarkovski, de Kurosawa, de Bergman, de Antonioni, de Buñuel sau Fellini (pentru a pomeni doar pe câţiva dintre regizorii consacraţi în jumătatea a doua a secolului XX), pe atât de firesc era *atunci* (în anii 60-70-80) să intri – *nota bene*: într-un cinematograf obişnuit, nu într-o sală de cinematecă – la capodopere ale marilor regizori ai lumii. Orice proiecţie cu un astfel de film (atunci când nu era, „la cererea publicului", înlocuit cu un „film de casă" - gen Piedone sau o siropoasă producţie indiană) aducea o imensă bucurie în anii aceia sordizi, cenuşii. Azi, din cele 13 „temple" ale filmului, în urbea mea au rămas doar două, şi ele pe cale de dispariţie. Celelalte şi-au schimbat destinaţia ori sunt lăsate în paragină. Pe lângă ele, a apărut de câţiva ani complexul *Cinema City*, cu vreo şapte săli de proiecţie. Condiţii de lux. Repertoriul însă, în mod constant, cuprinde – cu foarte puţine excepţii - filme americane realizate în anul în curs (comedii, drame SF, melodrame, acţiune, suspans, poveşti de dragoste, desene animate), dintre cele care distrează mintea cu „un alai de alte lumi posibile, dar neesenţiale", nesolicitând-o să se concentreze asupra realităţii, spălând spectatorii pe creieri şi idiotizând eul.

Îmi amintesc adesea de primul spectacol cinematografic (un film românesc) la care am asistat. N-am să uit niciodată năvala ienicerilor şi răzeşilor care, de pe ecranul lat al cinematografului timişorean Capitol se năpusteau asupra spectatorilor. Era unul din filmele triumfaliste ale „epopeii naţionale" ce-l avea ca personaj principal pe însuşi Ştefan cel Mare. Dramatismul acelei secvenţe, pentru mine, se va fi asemănat – păstrând proporţiile - cu impactul pe care l-a avut scurt-metrajul *Intrarea unui tren în gara La Ciotat*[2] asupra celor dintâi spectatori de cinema în anul zero al cinematografului. Dacă publicul acelei prime reprezentaţii - spune legenda – părăsea în goană localul, temându-se că va fi călcat de trenul ce se apropia tot mai mult de ei, eu m-am mulţumit să mă foiesc pe scaun (stăteam undeva la balconul lateral) şi – spre disperarea mamei, care credea că n-o să-mi placă filmele niciodată – să mă tot cer, fără vreun motiv real, „afară". Cavalcada călăreţilor din *Ştefan cel Mare* avea să nască şi în mine – dar nu-mi dădeam seama de asta, atunci – dorinţa de a înţelege acest nou

[1] Câţi dintre spectatorii *Călăuzei* sunt încă credincioşi idealului - donquijotesc, hristic – sădit de realizatorul său (regizorul vizionar Andrei Tarkovski) în inimile privitorilor, este o altă poveste.

[2] Scurt-metraj experimental regizat de fraţii Lumière, a cărei primă proiecţie dintr-o cafenea pariziană a avut premiera în istorica dată de 28 decembrie 1895.

„principiu estetic" de înregistrare a „timpului real" descoperit de fraţii Lumière. Cinematograful însă a părăsit foarte curând acest principiu. A optat ireversibil, arăta regizorul Andrei Tarkovski[3], pentru o soluţie sigură dictată de interese strict filistine şi de profit.[4] Într-o notă pesimistă, Jean-Luc Marion observă că, în era audio-vizuală în care trăim, „difuzarea şi producerea de imagini nu are drept scop deschiderea unei lumi, ci închiderea acesteia printr-un ecran". Iar ecranul devine un „idol reînnoit fără încetare de voyeur-i"[5]. În aceste condiţii, „comunicarea" transmite exclusiv imagini – „idoli de voyeur-i" – fără original, ce „contrazice orice comuniune" …

Şi totuşi, primele filme – filmele copilăriei – chiar au deschis o lume pentru mine[6] şi mi-au dat iluzia comunicării, pregătind terenul pentru întâlniri cu adevăratele imagini de film ce „biciuiesc" şi exaltă conştiinţa celui care-şi propune să le desluşească: filmele lui Dan Piţa (*Filip cel bun, Concurs, Faleze de nisip, Pas în doi*), Mircea Veroiu (*Sfârşitul nopţii*), Alexandru Tatos (*Mere roşii, Rătăcire, Casa dintre câmpuri, Secvenţe, Fructe de pădure*) şi Mircea Daneliuc (*Cursa, Proba de microfon, Croaziera, Glissando*) din anii 70-80, filmele lui Victor Iliu (*Moara cu noroc*), Liviu Ciulei (*Pădurea spânzuraţilor*), Lucian Pintilie (*Reconstituirea; De ce trag clopotele, Mitică*) şi – descoperite mai târziu – ale lui Mircea Săucan (*Meandre, 100 lei*)[7]. Lor li se pot adăuga – în funcţie de gust - şi alte câteva, din cele aparţinând „noului cinema românesc" de după anul 2000: *Moartea domnului Lăzărescu; 4 luni, trei săptămâni şi 2 zile; A fost sau n-a fost; Poliţist adjectiv*.

Volumul de faţă este o rememorare a acestor vizionări-şoc de filme româneşti, a acelor idoli născuţi în plină „Epocă de Aur" (când filmul era în primul rând un instrument de propagandă ideologică) şi care au apus în urma descoperirii treptate a „cinematografului poetic" (sau „de autor")[8]. Rândurile ce urmează se vor, aşadar, o aducere aminte a câtorva

---

[3] Pe Andrei Tarkovski l-am descoperit la mijlocul anilor 80, când în cinematografele din România rula strania *Călăuză*. Filmele sale – etichetate drept dificile, filozofice, pretenţioase, ermetice, încărcate de simboluri etc. - încearcă să explice pentru ce trăieşte omul şi care e sensul existenţei sale pe pământ sau măcar să aducă în discuţie această problemă.

[4] „Nu cumva arta a îmbătrânit şi în cinematograf?" se întreabă şi Guido Aristarco în *Utopia cinematografică*. Şi adaugă: „O dată cu creşterea masivă a reproductibilităţii în raport cu celelalte mijloace de reproducere din trecut, opera de artă e scoasă de sub stăpânirea sacrului, a elitei."

[5] În *Crucea vizibilului. Tablou, televiziune, icoană – o privire fenomenologică*.

[6] După experienţa cu *Ştefan cel Mare* au urmat – pe aceeaşi linie triumfalistă – întâlniri, pe marele şi micul ecran, cu Decebal, Traian şi apoi cu Burebista, cu Mihai Viteazul şi „nemuritorii" săi oşteni, cu Mircea, cu Şaptecai, Pintea, Iancu Jianu şi alţi haiduci mai mult sau mai puţini anonimi. Cu bravi soldaţi necunoscuţi şi comisari, cu „Nu trage, domn' Semaca, sunt eu, Lăscărică", cu vajnici „constructori ai socialismului" şi bravi directori de şantiere care întotdeauna îşi îndeplineau planul, „serveau patria" şi omorau „dragonul" (recunoscut adesea în mentalitatea individualistă, în inerţie şi alte „metehne" identificate invariabil cu „amurgul burghez").

[7] Prezenţa acestor filme (adesea meteorică, ori de-a dreptul împiedicată de cenzură) pe ecrane, în festivaluri sau în câte un articol din publicaţiile de specialitate nu dovedeşte nicidecum „că regimul a fost bun", „că, totuşi, şi-n cadrul lui se pot realiza reformele care vor duce spre libertate". Dovedeşte mai degrabă – are dreptate Nicolae Steinhardt, în *Jurnalui fericirii* - că „puterea divinităţii este fără margini", că „în regimul comunist binele poate fi realizat numai *întâmplător*, pe căi *ocolite* şi *nelegale*, adică neconforme cu principiile, prin urmare *neprincipiale* (concluzie: între ideea de Bine şi comunism există o discrepanţă de principiu)".

[8] Am folosit expresia „cinematograf poetic" în sensul dat de Andrei Tarkovski. Regizorul *Călăuzei* arăta că doar acest tip de cinema „poate rezolva situaţiile ireconciliabile şi paradoxale (frumosul şi urâtul, binele şi răul, moartea şi viaţa etc.)" şi „doar aşa cinematograful poate fi un mijloc adecvat de expresie pentru gândurile şi sentimentele regizorului-autor". „Care este genul în care îl putem încadra pe, de exemplu, Robert Bresson?" – se întreba, retoric, Tarkovski. „Niciunul", avea să răspundă tot el, fiindcă „Bresson este Bresson – el însuşi este un gen". Acelaşi lucru se poate spune despre cineaşti precum Antonioni, Fellini, Dreyer, Bergman, Kurosawa, Dovjenko, Vigo, Mizoguchi, Buñuel,

întâlniri cu zone familiare sau şi încă prea puţin cunoscute ale cinematografului românesc - din „anii ăia”, dar şi din perioada imediat următoare (post-1990). Aşadar: poveşti despre actori, regizori, filme, clasamente şi cărţi dedicate filmului românesc şi universului său.

II. Schiţe de portret

Florin Piersic
Fiecare vârstă cu idolii ei

În ceea ce mă priveşte, recunosc: primii ani de cinefilie mi-au fost acaparaţi de figura de „erou pozitiv” a lui Florin Piersic[9]. Apariţiile sale dese în filme, la teatru şi televiziune, precum şi numeroasele spectacole de varietăţi l-au făcut extrem de popular. Încă de la începutul anilor 70 recunoştea (premonitoriu?) că îi vine tot mai greu să renunţe la „inevitabilele apariţii minore”, că s-a împrăştiat: „Am făcut un rol ici, unul dincolo, şi ce bine ştiu că e păcat să fug de la teatru la film şi de acolo la televiziune şi să nu prind, cu adevărat, şi bine, niciun iepure de urechi!...” După peste 50 de ani de activitate în teatru, actorul-vedetă încă mai priveşte nostalgic spre acele roluri care i-au adus „adevărata, sublima satisfacţie”.

Din personajele sale fără ascunzişuri, deschise, sufletiste, prietenoase ori justiţiare (în peste 50 de filme şi sute de piese de teatru) câte oare vor rămâne? Câte oare vor da seama despre dorinţa actorului de a se autodepăşi, de a nu se cantona într-o tipologie unidimensională? Din păcate, activitatea sa teatrală (de care îşi aminteşte cu drag şi recunoştinţă faţă de regizorul ce a ştiut să-l conducă „din rol în rol”: Alexandru Finţi) este prea puţin cunoscută celor care nu au prins spectacolele de la Naţionalul bucureştean din anii 50-60-70. Cine să mai ştie azi de Mâşkin din *Idiotul*, de Lennie din *Oameni şi şoareci* sau de Mortimer din *Maria Stuart*, aşa cum i-a interpretat Florin Piersic[10]?

Cât despre cariera cinematografică, cine mai stă să-i numere Mărgelaţii, haiducii, mercenarii, ofiţerii şi marinarii din atâtea şi atâtea filme şi seriale de acţiune, de aventuri ori comedii în care – ca super-erou - a fost distribuit? Ecranul nu i-a prilejuit lui Florin Piersic întâlnirea cu un regizor de forţa şi intuiţia lui Finţi. Spre deosebire de Ion Dichiseanu[11] (colegul său din aceeaşi zonă tipologică a „junilor primi” şi a justiţiarilor), „Ciocoflenderul” nu a avut şansa întâlnirii cu un regizor de film care să-l scoată din *emploi*, propunându-i nu doar un rolişor de compoziţie[12], ci o partitură solidă în tonalităţi tragic-groteşti.

Povestea Florin Piersic că demult, printre miile de scrisori pe care le primea, s-a nimerit să fie un aviz de pachet. Era după filmul *Columna*, în care îl juca pe Sabinus, un ofiţer roman ce iubea o fată dacă şi rodul dragostei lor simboliza naşterea primilor români. S-a dus la poştă, unde îl aştepta un pachet de 800 de grame trimis de o fetiţă de 12 ani dintr-o comună de lângă Piatra Neamţ. Înăuntru se aflau nişte buruieni, o cămaşă de noapte şi-o scrisoare: „Dragă Florin, Am rămas atât de impresionată de accidentul tău, încât nu pot să-mi revin. Cum a putut bestia aia de Ciobanu Ilarion să te lovească peste ochi cu sabia?!” Fetiţa se

---

Chaplin. Toţi regizori de marcă în cinematografia lumii, fiecare în felul său un fenomen unic, irepetabil. Orice descoperire artistică reprezintă, în viziunea tarkovskiană, „o imagine nouă şi unică a lumii, ca o hieroglifă a adevărului absolut”, o „metonimie” (parte pentru întreg: pentru a vorbi despre infinit, artistul zugrăveşte lumea realităţilor finite).

[9] Aşa cum apărea în *Eu, tu şi ...Ovidiu,* în serialul cu haiduci (Şaptecai, Mărgelatu) ş.a.

[10] În schimb, rolurile de compoziţie din *Pedagog de şcoală nouă* ori comedia sentimentală *Visul unei nopţi de iarnă* se păstrează încă în arhiva TVR şi au fost transpuse chiar pe suport digital.

[11] În *100 de lei* de Mircea Săucan, Ion Dichiseanu a lăsat la o parte măştile şi s-a jucat pe sine, izbutind un izbutit personaj viu şi neschematic, rolul vieţii sale: un actor talentat care – deopotrivă pe plan profesional şi pe plan uman - se risipeşte.

[12] Cum sunt cele din *Ultima frontieră a morţii* sau, mai recent, din *Fix Alert*.

referea la scena din grotă când ostaşul roman Piersic-Sabinus e orbit de ostaşul dac Ciobanu-Gerula. „Trebuia să fie mândru că-i faci curte fetei lui, nu să te lovească fără milă. Nu-ţi pierde curajul, speranţa. Bunica mea era să nu mai vadă deloc, dar spălându-se cu ceai din astfel de buruieni, i-a revenit vederea. Seara, înainte de culcare, spală-te atent cu ceai călduţ, apoi îmbracă-te cu cămaşa asta şi odihneşte-te. Aştept veşti. Te îmbrăţişează a ta veşnic admiratoare (chiar dacă eşti bolnav), Mioara."

Anecdota pare desprinsă din cartea biblică despre Tobit[13], iar leacul oferit de micuţa admiratoare pentru presupusa orbire fizică avea, poate, un tâlc şi-un „joc secund" ce se cerea altfel descifrat: singura, adevărata orbire este împrăştierea catalizată de enorma „priză la public" (printr-o serie de filme „cu subiect"), ireparabil vătămătoare a „ochiului dinăuntru"[14].

Sergiu Nicolaescu
Fiecare cinematografie cu Nicolaeştii ei

Prin 1986, regizorul Mircea Veroiu mărturisea[15] că grandomania lui Sergiu Nicolaescu e fără leac, dar „să-l ţină Dumnezeu aşa cum e, fiindcă nu se va schimba niciodată; dacă n-ar fi el, niciunul dintre noi n-ar putea să facă filme în România". Sergiu Nicolaescu a rămas un mit. Un mai tânăr amic cinefil[16] mi-a povestit că, după ce a scris într-un mod critic şi nelaudativ despre ultimele sale filme (şi considera că încă a fost blând), a primit ameninţări cu bătaia de la admiratorii lui Sergiu. Până una-alta, triumfalistele lui filme istorice, poliţiste şi populiste continuă să producă manii. Şi - mai puţin ca înainte de 1990, ce-i drept - *money-money*.

Dacă ar fi să aleg doar un titlu din filmografia sa de regizor (ce numără 50+ titluri), după ce i-am văzut mai toate lung-metrajele de dinainte de 1989 şi câteva de după, memoria mea afectivă se opreşte la drama psihologică *Atunci i-am condamnat pe toţi la moarte.* Pentru tema sacrificiului (inutil) şi a laşităţii, pentru imaginea stranie (Alexandru David) ce te făcea să simţi arşiţa soarelui sau mirosul prafului de puşcă sau trecerea timpului sau parcurgerea unui spaţiu, pentru decoruri (Hortensia Georgescu) şi interpreţii principali (Amza Pellea, Gheorghe Dinică, Octavian Cotescu, Ion Besoiu, Ioana Bulcă şi copilul Cristian Şofron). Peste cinci ani, între alte două filme de aventuri (unele realizate în co-producţie cu studiouri din Europa de Est & Vest), Nicolaescu mai încearcă o dramă: *Osânda.* O parte din excelenta sa echipă se regăseşte şi aici: câţiva actori (Amza Pellea şi Gheorghe Dinică), directorul de imagine (Alexandru David) şi autorul muzicii (Tiberiu Olah).

Celelalte filme sunt tributare unui gen sau altul: superproducţia istorică din „epopeea naţională" şi filme „de aventuri"[17], poliţiste[18], plonjări într-un timp *retro*[19] şi – ocazional – în lumea comediei[20] sau a şantierelor muncitoreşti[21]. Majoritatea au fost, la vremea lor, succese

---

[13] *Cartea lui Tobit* (una din cărţile deutero-canonice ale Vechiului Testament) cuprinde povestea a două personaje: Tobit şi Tobie, tată şi fiu. După multe peripeţii, Tobit este vindecat de orbire, iar Tobie scapă – prin credinţă – de o moarte ruşinoasă.

[14] Filmele „cu subiect", atrăgea atenţia filozoful Constantin Noica, vor să desfiinţeze ochiul interior. Şi, adaugă filozoful de la Păltiniş, „cine nu are al doilea văz nu vede nimic".

[15] În cadrul unei retrospective organizate la Casa Tineretului din Timişoara cu câteva din filmele sale.

[16] Criticul de film Lucian Mircu.

[17] *Dacii, Mihai Viteazul, Nemuritorii, Pentru Patrie, Capcana mercenarilor, Întâlnirea, Ringul, Ziua Z, Mircea, Noi, cei din linia întâi, Coroana de foc, Punctul zero, Oglinda, Triunghiul morţii, 15, Carol*.

[18] *Cu mâinile curate, Ultimul cartuş, Accident, Duelul, Revanşa, Viraj periculos, Supravieţuitorul*.

[19] *Ultima noapte de dragoste, Mihail, câine de circ, Ciuleandra, Orient Express*.

[20] Supercomedia *Nea Mărin miliardar*, *Poker*.

[21] *Zile fierbinţi*.

de casă şi, în lipsa modelelor occidentale (importul de filme comerciale din Apus era limitat, iar dupa 1983 drastic redus), constituiau singurele repere din zona producţiilor „bărbăteşti", „de acţiune", cu bătăi, împuşcături şi multă pirotehnie. Întotdeauna însă personajul numit Muzică îşi „făcea temele" ireproşabil. Fie că e pusă pe note şi orchestrată de Theodor Grigoriu, Tiberiu Olah, Richard Oschanitzky, Nicu Covaci & *Phoenix*, Radu Goldiş, Adrian Enescu, Vasile Şirli, Anton Şuteu sau Petru Mărgineanu, muzica *evergreen* din filmele lui Sergiu Nicolaescu (de factură simfonică sau jazz, pop-rock-folk sau electronică) trăieşte şi în afara imaginii[22]. Pentru milioane de spectatori filmele regizate de Nicolaescu *ante*-1990 deveniseră un *brand* de neegalat. Unii s-au dezis de el, alţii îl mai frecventează şi azi. În ciuda implicării sale politice în evenimentele din decembrie 1989. Sau poate tocmai de aceea. După 1990, filmele i-au fost în repetate rânduri difuzate la TV, transpuse în format VHS, apoi DVD şi comercializate cu succes, în vreme ce – observă Iulia Blaga – „adevăraţii cineaşti care au făcut 4-5 filme chinuite sînt în continuare de nişă"; dar „mai grav e că există chiar public tînăr care prizează filmele lui Sergiu Nicolaescu rupîndu-l de contextul epocii, luîndu-l ca pe un autor de filme populare, fără a sesiza manipularea ale cărei victime sînt, aşa cum au fost şi spectatorii din vremea respectivă."

În anul zero al mileniului trei, obsesia „nemuritorului" Sergiu este tratată cu fină ironie de Cristian Mungiu în scurt-metrajul *Zapping*. Îl vedem aici pe Sergiu Nicolaescu în câteva mici fragmente din al său *Mircea*, în timp ce personajul (un dependent de televizor) zappează plictisit şi obosit pe telecomandă, căutând să vadă „ce mai e". Auzim mai întâi vocea metalizată („Îmbătrânesc şi simt povara răspunderilor. Şi-am visat şi-o apă neagră") a regizorului-actor-voievod, apoi – după o plimbare pe alte canale – îl regăsim într-un scurt dialog în care nepotul (*raisonneur* al tinerei generaţii de regizori români talentaţi, dar săriţi la numărătoare când e să apuce să facă un film?) îl întreabă pe Mircea-Sergiu cel Mare: „Bunule, tu eşti nemuritor?". Iar „Bunul" răspunde sec: „De ce-ntrebi?". La finalul partidei de *zapping*, încă un cadru scurt cu armate de călăreţi, decupat din generic, în care apare numele „nemuritorului" Sergiu Nicolaescu pe fondul unui *soundtrack* triumfal din acelaşi *Mircea*. Toate conotaţii locale, româneşti, dar - nu-i aşa? - fiecare cinematografie îşi are Nicolaeştii ei.

Mircea Albulescu
Unul din „ultimii mohicani" ai filmului românesc

Actorul Mircea Albulescu a fost răsfăţat cu numeroase roluri, în teatru şi film: secretari de partid, ofiţeri de Securitate, justiţiari ori tâlhari, ţărani sau bravi oşteni daci ş.a.m.d., însă pe ecran a interpretat strălucit şi câteva personaje atipice care – în chip fericit - ies din „şabloane".

Mă gândesc, mai întâi, la Ionel, textierul şi amicul lui Costică Caratase (Toma Caragiu) din *Actorul şi sălbaticii* (regia: Manole Marcus). Scene anologice: sacrificiul său din casa legionarilor; secvenţa când îşi vizitează prietenul la miez de noapte pentru a-i spune că nu o să-i mai scrie textul promis sau, în fine, cea în care – după ce se răzgândeşte - îi înmânează acestuia textul incendiar pentru spectacolul ce satirizează „derbedeii şi criminalii" care au adus „ciuma verde" în România. Este, apoi, greu de uitat personajul creat în *Dincolo de nisipuri* (regia: Radu Gabrea). Sau şoferul din *Cursa* lui Mircea Daneliuc, unde – în tandem cu Constantin Diplan şi Tora Vasilescu - joacă un bărbat puternic ca un urs, devenit sceptic misogin după ce a descoperit că nevasta l-a înşelat cu altul. Albulescu îşi construieşte personajul inteligent, la graniţa dintre porniri morocănoase, colerice şi o dezarmantă tandreţe.

[22] Păcat că în România nu se promovează muzica de film prin disc sau radio şi cinefilii melomani care îndrăgesc muzicile din filmele româneşti sunt nevoiţi să o asculte „la pachet" cu imaginea. Mai ales atunci când imaginea nu îmbie la revizionări.

Tot un dur cu suflet tandru joacă – alături de Dan Condurache şi Ioana Crăciunescu - în *La capătul liniei* (de Dinu Tănase). În *Dincolo de pod* (de Mircea Veroiu) este un negustor ardelean trufaş ce şi-a abandonat copilul din flori, care îl va şi ucide peste ani, chiar în clipa când vrea să-şi răscumpere greşeala din tinereţe. Pornind de la aceste date este construit şi groful dornic de îmbogăţire din *Flăcări pe comori* (de Nicolae Mărgineanu), ce afirmă că prin acele locuri numai Dumnezeu este mai bogat decât el, „însă numai cu un singur zloţ". Memorabil este şi saltimbancul, ce avea să sfârşească tragic, din *Înghiţitorul de săbii* (de Alexa Visarion). În *Semnul şarpelui* (de Mircea Veroiu) i se spune „Americanul" pentru că – într-un nefast contratimp (la sfârşitul celui de-al doilea război mondial), s-a întors acasă din America după ce l-a învins dorul de ţară. Personajul său, care a văzut Lumea Nouă (unde fiecare lucru e „bine gândit" şi „te poţi umple de bani"), avea toate datele de „duşman al poporului" menit să înfunde temniţele comuniste din perioada stalinistă. În *Rămânerea* (de Laurenţiu Damian) este un „tată risipitor" şi orgolios, ce nu-şi poate ierta fiica (Maia Morgenstern) pentru că a născut un copil din flori. Impresionantă este scena din final când, îmbătrânit şi (la propriu) înzăpezit, îşi aşteaptă - zadarnic - fiica (la fel de trufaşă) pe care o dăduse afară din casă şi care nu l-a mai vizitat niciodată din clipa când a fost alungată.

O, da!... Mai e şi bruta din *Cel mai iubit dintre pământeni* (regia: Şerban Marinescu) – film croit anume ca să placă publicului devorator de scandaluri, de senzaţional, de tabloide. Producătorii au fost – *nota bene* – mogulii celui mai popular cotidian din România acelor ani. Astfel că scena sodomizării lui Ştefan Iordache de către Albulescu, împreună cu scena de sex din cadă (între Iordache şi Maia Morgenstern) au fost – deloc întâmplător - „sarea şi piperul" acelui film popular. „Bine gândit!", vorba „Americanului" din *Semnul şarpelui*.

<u>Claudiu Bleonţ</u>
De la dramă la cabotinaj

Pe la începutul anilor 80 numele lui Claudiu Bleonţ era pe buzele tuturor – cineaşti, critici sau spectatori de teatru şi film din România. L-au impus atunci rolurile din *D'ale carnavalului*, *A douăsprezecea noapte, Caligula, Zbor deasupra unui cuib de cuci* de pe scena TNB, dar şi activitatea de la Teatrul din Petroşani[23]: *Anonimul veneţian*; *Într-un parc, pe o bancă*; *Un bărbat şi mai multe femei*. După terminarea *Cucilor…*, în aplauzele care nu se mai sfârşeau, colegul său de scenă Florin Piersic – povestea George Motoi la vremea aceea - îl lua de mână, îl săruta pe frunte şi-l împingea în faţă. Bleonţ se supunea modest: „Băiat cuviincios, decent şi serios. Pare întotdeauna grăbit, pesemne că mai studiază şi acasă…E, cum s-ar zice, obsedat de profesie şi sperăm să rămână aşa, să nu-l ameţească, ca pe alţii, atât de timpuriu, succesul…"

Pe marile ecrane apare pentru prima oară într-un mare succes comercial: *Fata morgana* - un soldat tanchist, o apariţie episodică, nesemnificativă. Celelalte roluri de film *ante* 1990 – puţine, dar esenţiale – aveau să-l transforme într-una din cele mai îndrăgite prezenţe actoriceşti ale momentului: compoziţii nu atât de vârstă[24], cât de caractere şi tipologii diverse, refuzând cantonarea într-un anume gen de roluri sau stil de interpretare. În *Concurs*[25] era un simplu muncitor „în veşminte extrem de modeste, blând, smerit cu inima şi cuminte la

[23] În aceste montări, Claudiu Bleonţ joacă alături de Magda Catone şi Patricia Grigoriu.
[24] Ca în *Rochia albă de dantelă*.
[25] Aveam să descopăr acest film într-o vizionare-eveniment, pe la mijlocul anilor 80. Televiziunea naţională iugoslavă a prezentat *Concursul* în cadrul unei retrospective FEST (Festivalul festivalurilor, în care se prezentau cele mai interesante filme ale anului). Întânlirea cu filmul lui Dan Piţa a fost cu adevărat „revoluţionară": a răsturnat ierarhiile din copilărie şi a impus, ireversibil, cinematograful esopic (şi poetic) printre preferinţele mele. Dintr-o dată, parcă nici *Călăuza* lui Tarkovski nu mai era atât de greu de descifrat…

vorbă" (Nicolae Steinhardt). A apărut de nu se ştie unde pe o sărmană bicicletă (aluzie la asinul pe care-a încălecat Iisus de Florii?) şi nimereşte într-un concurs de orientare turistică – o sarcină duminicală „de partid" căreia îi răspund angajaţii unei întreprinderi de stat. Puştiul său (căci, fiind cel mai tânăr, aşa i se spune) devine un fel de călăuză a concursului. Dar – scrie Steinhardt – „deşi îi scapă de şerpi, de ispita sinuciderii, de belele şi necazuri fără număr, îi trezeşte din letargie, le întinde mâna spre a-i ajuta să treacă peste o prăpastie, îi aduce la lumină din întuneric, se bagă în apă adâncă pentru ei, le poartă rucsacurile şi greutăţile (păcatele, cum ar veni, dacă am ţine cu tot dinadinsul a grăi simbolic), nu-i poate vindeca de orbire şi smulge din gropile unde înşişi se aruncă ori cad prosteşte după ce, plini de nădejde, pentru alţii le-au săpat".

De o cu totul altă factură sunt celelalte roluri din filmele lui Dan Piţa *ante*-1990. În *Dreptate în lanţuri* e dezertorul Năstase care, dezamăgit în iubire, îşi pune capăt zilelor. Îi lasă camaradului său (haiducul Ion) o ramă de tablou, spunând-i premonitoriu: „Să n-o vinzi. Să nu vinzi!" Apoi urcă pe o scară lungă, ce pare să ajungă la cer, pentru a-şi pregăti propria moarte prin spânzurare. În *Pas în doi* joacă un „Casanova fără vocaţie" (Eugenia Vodă), un strungar iscusit ce face facultatea la seral, sabreur şi D.J. în timpul liber, victima propriei nehotărâri într-un *ménage à trois*. În *Rochia albă de dantelă* este un neurochirurg ce poartă-n suflet, ani mulţi, o iubire neîmplinită pentru o fostă colegă de liceu care-i devine pacientă şi pe care nu o poate salva. Fastă avea să fie şi întâlnirea cu Mircea Veroiu, la *Să mori rănit din dragoste de viaţă*: un tandem gen Don Quijote - Sancho Panza cu Gheorghe Visu, în care Bleonţ este un împiedicat romantic naiv, aproape un fanatic. Fragil şi cuprins de elan patriotic (suntem în Ardealul de dinaintea Marii Uniri) este şi Vasile Murăşanu din filmul lui Nicolae Mărgineanu, *Flăcări pe comori*. Excentric şi cam imatur, personajul lui aduce a Buster Keaton (cel din *Mecanicul „Generalei"*).

După 1990, o nouă epocă şi o nouă ideologie aveau să se impună în România, într-un climat încă de „tranziţie". Actorul este antrenat în incitante proiecte şi colaborări peste hotare, primeşte numeroase roluri secundare în filme comerciale (româneşti şi străine). Ameţit de succes, Claudiu Bleonţ lasă deoparte esenţele şi partiturile sofisticate, elaborate. Cedează totul în favoarea filmului şi teatrului facil[26], a apariţiilor cabotine din telenovele şi din mult prea grosierele *show*-uri de divertisment TV, cu mare priză la public.

<u>Dan Nuţu</u>
Mintea actorului cea de pe urmă

Pe la mijlocul anilor 70, Dan Nuţu era, de zece ani, vedetă. În teatru şi în film. Chipul său de etern june-prim trimitea imediat la James Dean şi Zbigniew Cybulsky. Era, în film, un rebel cu sau fără cauză. A jucat în filmele celor mai mari regizori. Manole Marcus (*Cartierul veseliei*), Lucian Pintilie (*Duminică la ora 6*), Andrei Blaier (*Apoi s-a născut legenda, Dimineţile unui băiat cuminte, Ilustrate cu flori de câmp*), Dinu Tănase (*Prea mic pentru un război atât de mare*, *Dincolo de nisipuri*), Mircea Mureşan (*Asediul*, *Bariera, Porţile albastre ale oraşului, Împuşcături sub clar de lună*), Alexandru Tatos (*Rătăcire*), Dan Piţa (*Tănase Scatiu*). În 1979, pe când filma *Întoarcerea lui Vodă-Lăpuşneanu*, s-a supărat pe tot ce însemna lumea românească – cinematografică sau nu – şi a plecat încotro a văzut cu ochii. „Plecatul – mărturiseşte actorul într-un interviu luat de Iulia Blaga în 2010 - a fost o tâmpenie la câte vize aveam pe paşaport pentru ţări pe care nu le văzusem niciodată. Nu mai aveam ce face în România. Cu Nicolaescu nu am făcut niciodată şi nici nu aveam de gând să fac filme.

[26] Câteva excepţii se cuvin amintite: în film, colaborarea cu Radu Nicoară la *Polul Sud*, cu Lucian Pintilie la *O vară de neuitat*; în teatru, colaborările cu Liviu Ciulei şi Andrei Şerban la montările lor eveniment de la Bulandra şi TNB.

Nu mai aveam cu cine lucra. Le făcusem pe toate. Făcusem şi teatru, şi film, şi mă plictisisem de amândouă. Teatrul nu-mi plăcea. Când repetam era OK, dar când joci *Elisabeta I* cinci ani de zile..." Tipic pentru personajul Dan Nuţu.

În toate filmele de mai sus actorul Dan Nuţu strălucea. Era „altceva" decât personajele, contrafăcute, de tineri mai mult sau mai puţin „revoluţionari". Avea viaţă, culoare, era autentic. Dar revelaţia Dan Nuţu avea să se producă (aşa cum, în fine, recunoaşte actorul, în acelaşi interviu) în două din filmele româneşti cele mai puţin cunoscute (de critici, dar mai ales de public), datorită opoziţiei puternice, din partea cenzurii şi difuzării, faţă de ele şi faţă de autorul lor: *Meandre* şi *100 de lei*, ambele în regia lui Mircea Săucan. Într-un anumit sens, „mintea sa cea de pe urmă" de acum nu e cu totul nouă. La începutul anilor 90, actorul proaspăt revenit în România avea să recunoască - într-un interviu TVR - ceea ce acum, mai explicit ca oricând, spune din nou: „Săucan era un regizor special pentru că era şi foarte special ca om. Pe mine nu mă ducea pe atunci mintea la ce avea el în cap sau de ce mi-a dat să spun în *Meandre* din „Cartea junglei" de Kipling." Urmează, în continuare, un tribut de suflet adus regizorului Mircea Săucan: „Realizările lui, care erau total novatoare pentru vremea respectivă (chiar mult peste Pintilie sau Ciulei), erau - păstrând proporţiile - similare cu ce făcuse Orson Welles. Mă refer la noutatea pe care a adus-o." Altundeva, Dan Nuţu numea cele două filme de Săucan „*a definite cut above*". Altfel spus, Cezarului, ce-i al Cezarului. Dar toate aceste aprecieri *magna cum laude* aduse lui Mircea Săucan vin la numai câţiva ani distanţă după rândurile laconice pe care, cu chiu cu vai, le-a scris despre regizor[27]: „…dacă n-ai nimic frumos de spus, nu spune nimic. *Sounds better in English: If you can't say anything nice, don't say a thing*."

<u>Petre Nicolae</u>
„Nu pot să muncesc când nu e linişte-n mine!"

Îl ştiu de pe marele ecran, însă – atât ca actor[28], cât şi ca regizor - a făcut şi mult teatru. L-am văzut prima oară la cinema în 1981, în *Croaziera*. Apărea mai ales într-una din secvenţele-cheie din acel film-*cult* de la începutul anilor 80. Era un mustăcios care participa la „jocul cu lingura", amendat ca „imoral" de organizatorul retrograd şi ipocrit al acelei „croaziere" pe Dunăre pe care o transforma în corvoadă. Prin 1984 l-am reîntâlnit în *Imposibila iubire*. Juca un om de nimic, un ţărănoi parvenit, un ticălos în „era ticăloşilor" când „nulităţile cresc". Tot în acel an avea să primească primul rol de mare întindere: haiducul Ion din *Dreptate în lanţuri* - un fel de Iuda care-şi trădează tovarăşul cu care-i jefuia la drumul mare pe „ciocoi". Făcea un tandem reuşit cu Claudiu Bleonţ[29]. Căinţa sa *post*-trădare e jucată magistral.

Şi a venit „lozul cel mare": *Pas în doi*, unde Petre Nicolae joacă un strungar. Ghiţă al său din filmul lui Dan Piţa este un băiat de la ţară pe care mama l-a învăţat aşa: „Pe femeie, orice-ar fi, să n-o baţi". El e cel mai bun prieten al lui Mihai (Claudiu Bleonţ), cu care a făcut şi armata. Habar n-are ce-i aia poezie – îi va reproşa boemul şi nestatornicul Mihai. E însă consecvent iubirii sale pentru Maria (Ecaterina Nazare), pe care - deşi are un copil din flori - o îndrăgeşte în taină. Iar Mihai o curtează şi el. Se răfuieşte cu Iulian (Valentin Popescu), tatăl copilului, un magaziner parvenit, meschin şi turnător. Şi, după ce-l dă cu capul de pereţi (la propriu!) pe uşuraticul său prieten, ştie că a câştigat-o pe aleasa inimii lui. Toată această pasiune însă îl răvăşeşte: „Vreau piese brute! Vreau să muncesc! Nu pot să muncesc când nu e

[27] Pentru volumul Iuliei Blaga, *Fantasme şi adevăruri. O carte cu Mircea Săucan*.
[28] În *Tango* de Slavomir Mrojek-Tompa Gábor, în *Visul unei nopţi de vară* de William Shakespeare-Alexandru Darie etc.
[29] Şi, surprinzător, haiducii lor îl eclipsau pe carismaticul – dar neconvingător în rol - Ovidiu Iuliu Moldovan (interpretul principal, haiducul Pantelimon).

linişte-n mine!" - va striga atunci când Iulian îl părăşte la meşter pentru o piesă executată prost fiindcă „a încurcat reperele". A rămas una din replicile emblematice ale filmului. Prin 1988 a fost Zmeul din parodia muzicală *Zâmbet de soare*. Imediat după 1990 l-am revăzut în alte două roluri de turnător - în *Şobolanii roşii* şi în *Priveşte înainte cu mânie*.

În ceea ce priveşte cele două partituri solide care l-au consacrat (cele din filmele lui Dan Piţa), mi-a povestit că filma, în primii ani de după Revoluţie, o un soi de vodevil turcizat din care ţin mintea doar titlul (şi pe George Mihăiţă, în rol de popă în sutană): *Paradisul în direct*. Era pe plaja de la Costineşti, alături de câţiva populari actori de revistă, prezenţi cu toţii în distribuţia acelui *block buster* autohton. Un spectator între două vârste, pe care nu îl mai văzuse în viaţa lui, îl recunoaşte. Îl ştia din *Pas în doi* şi *Dreptate în lanţuri*. Vine spre el şi-l întreabă: „Cum, dumneata joci alături de *ăştia*???" Apoi s-a depărtat dintr-odată, fără să mai adauge nimic. A fost, spune actorul, semnul suprem de recunoştinţă pe care acel spectator necunoscut i l-a oferit *ad-hoc* pentru rolurile sale serioase de dramă în care îl văzuse.

<u>Dragoş Pâslaru *aka* Monahul Valerian</u>
Drumeţ în calea lupilor

O vorbă din popor spune: Ce ţi-e scris, în frunte ţi-e pus. Revăzând o înregistrare video neprofesionistă a *Karamazovilor* (unul din cele mai izbutite spectacole de teatru din anii 80) sunt tentat să cred, o dată mai mult, că omul poartă cu sine mereu ceea ce va deveni. Că, pe căi tainice, întâmplările (cel mai adesea dramatice şi violente) îl pot ajuta să se descopere în chip nebănuit. M-aş opri acum la o singură secvenţă din acest spectacol. Karamazov-tatăl (George Constantin) îi întreabă pe doi dintre fiii săi dacă există nemurire. Îl întreabă mai întâi pe nihilistul şi nietzscheanul Ivan (Alexandru Repan), care-i răspunde sec: „Nu!". „Dar diavolul? – vrea să ştie bătrânul. „Nici el" – răspunde laconic Ivan. Se întoarce atunci asupra fiului său mai mic, neprihănitul Alioşa (Dragoş Pâslaru), care, cu ochii larg deschişi, strigă: „Există! … Există!"[30]

Nici prin cap nu-mi trecea că îl voi întâlni cândva, „în carne şi oase", pe interpretul miliţianului din *O lacrimă de fată*[31] şi mai ales că vom ţine apoi legătura pentru mulţi ani. Am revăzut recent acest *opus* de referinţă pentru cinematograful românesc de avangardă al anilor 80; gesturile de gazdă ale personajului jucat acolo de Dragoş Păslaru mi-au rămas însă întipărite-n memorie. În primele minute ale filmului avea menirea să ghideze (de pe o bicicletă, asemenea Puştiului din *Concurs*) echipa de procurori sosiţi undeva la ţară să investigheze decesul unei fete. Eram astfel invitaţi şi noi, spectatorii, să pătrundem în poveste.

L-am revăzut apoi în 1981, în *Pruncul, petrolul şi ardelenii*, unde era un bandit purtător de cercel în ureche. În acei ani asta nu se putea trece uşor cu vederea (în cazul unui bărbat) şi detaliul avea să-i asigure popularitatea. L-am revăzut apoi în rolul unui tânăr stingher, tocmai externat dintr-un spital, care caută cu disperare să petreacă Revelionul cu un

---

[30] Dragoş Pâslaru a ales să-şi joace rolul vieţii (Alioşa Karamazov) până la capăt, fără nicio „demachiere" şi „ieşire din personaj". Din anul unu al mileniului trei a îmbrăcat, asemenea personajului dostoievskian, veşmintele monahale. Nemulţumirile şi dezamăgirea care îl vor fi încercat în primii ani după 1990 nu l-au acrit şi nu l-au isterizat - aşa cum se întâmplă adesea în breasla artiştilor. L-au hotărât să-şi facă timp, pe-un munte seara, să cadă-n rugăciune, după cum spune un frumos poem atribuit lui Kipling. Pentru Monahul Valerian (Dragoş Pâslaru) fiecare clipă din zi este acum dedicată rugăciunii, adică existenţei „pe verticală", în care – spune el - orice ieşire din ritm şi orice distragere (abatere) de la calea monahală aleasă poate fi fatală. Numai aşa, călăuzit de exemplul personal al unui *avvă* (un părinte duhovnic sporit în viaţa duhovnicească), a putut - asemenea lui Nicolae Steinhardt şi atâtor alţi cuvioşi de-a lungul vremii - să ierte violenţa, barbaria şi sălbăticia pe care le-a cunoscut pe propria piele, în zilele fierbinţi de la mijlocul lui iunie 1990.

[31] Strălucit debut în regia de film al operatorului Iosif Demian.

prieten. Este o secvenţă (un film în film) din *Secvenţe* – tripticul lui Alexandru Tatos. Când filmarea încetează, îl vedem pe interpretul acestui tânăr cum încearcă să smulgă o apreciere pozitivă de la regizor (era de fapt o filmare cu camera ascunsă pentru un plus de *ciné vérité*): „Cum a fost? A fost mişto?" Iar apoi, către colega sa (Emilia Dobrin): „Ce zici, i-am făcut să bocească?" În *Concurs* Dragoş Pâslaru era şeful Echipei de Intervenţie[32], care avertiza participanţii la concursul de orientare turistică să părăsească pădurea înainte de lăsarea serii. Într-un cadru îl vedem cum mimează dirijarea unei arii de operă ce se aude la tranzistorul Puştiului (Claudiu Bleonţ). Toţi concurenţii stăteau cuminţi şi ascultau fără să crâcnească. Aluzia la mecanismele statului poliţienesc era evidentă. Din familia personajelor singuratice interpretate de Dragoş Pâslaru face parte şi Pavel (din *Singur de cart*), tânărul ce încearcă să pună punct trecutului său (făcuse – ca şofer - un grav accident de maşină, în care şi-au pierdut viaţa părinţii săi) şi s-o ia de la capăt. Tineri surprinşi în plin proces de „recuperare morală" sunt şi Culi din *Ochi de urs* şi Veanu din *Umbrele soarelui*. Amândoi şi-au pierdut soţiile şi, pentru că încă le iubeau, traversau clipe de sfâşietoare nostalgie proustiană.

Rolul din *Să mori rănit din dragoste de viaţă* (un legionar) avea să-l pregătească pentru întâlnirea crucială cu personajul Horia Sima din *Drumeţ în calea lupilor*. Filmul lui Constantin Vaeni a ieşit pe ecrane abia în primăvara lui 1990, în preajma primelor alegeri libere, de după 1989. Era perioada mitingurilor de protest din Piaţa Universităţii, iar Dragoş Pâslaru avea un rol important în acele manifestaţii. Era una din figurile cele mai respectate. A urmat celebra mineriadă, în 13-15 iunie 1990. Apariţia sa în rolul lui Horia Sima a fost transformată în capital politic de stăpânirea acelor vremuri. Ceea ce s-a întâmplat apoi a fost o experienţă-limită, o coborâre în infern. Deja circulau peste tot afişe cu actorul îmbrăcat (pentru rolul din filmul lui Vaeni) în Horia Sima. În *Piaţa Universităţii-România*, documentarul lui Stere Gulea (produs de Lucian Pintilie), actorul spunea: „Nu mi-am putut imagina niciodată că oamenii pot înmagazina atâta ură şi barbarie!" Se referea la un bătrân (aprig apărător al „acalmiei" la care făcea apel conducătorul noului regim) ce îl lovise până la desfigurare pentru vina, imaginară, de a fi...legionar. A fost prins şi bătut cu bestialitate în dimineaţa zilei de 14 iunie. Atunci, în acele momente, când toţi păreau loviţi de strechea politicii după ureche, a „văzut moartea cu ochii". După ce a ieşit de la Spitalul de Urgenţă, întrebat fiind de un jurnalist despre suferinţa şi jertfa sa civică, Dragoş Pâslaru a răspuns: „Erou, eu?! Adevăraţii eroi sunt doar cei de sub iarbă…" Zguduitoarea experienţă din acea vară fierbinte a fost urmată de o înviere. A fost preţul pe care actorul l-a plătit pentru a lăsa să se nască în el „făptura cea nouă".

Oscar Wilde spunea că „iureşul vieţii cotidiene ne împiedică să intrăm în contact cu realitatea", că „i-au fost necesari ani de închisoare, de izolare si singurătate pentru a putea să stea faţă către faţă cu realitatea". Se întâmplă în relaţia dintre ins şi realitate ceea ce se întâmplă cu oricare dintre noi când într-o mulţime de oameni zărim figura unui prieten: „Îmbulzeala cea mare ne împiedică să ne apropiem de el şi – arată Nicolae Steinhardt în *Primejdia mărturisirii* - piere din raza noastră vizuală, se pierde în mulţime, ni se ascunde". Pentru actorul Dragoş Pâslaru vara anului 1990 a fost, poate, adevăratul contact „faţă către faţă" (atât cât e omeneşte posibil în această viaţă) cu realitatea ce nu a dispărut din raza sa vizuală. A mai jucat în câteva filme[33] şi piese de teatru[34], în teatru TV[35] şi teatru radiofonic, iar apoi – cu *Fii cu ochii pe fericire* - şi-a luat adio (adică *à Dieu*) de la platourile de filmare şi

---

[32] Pe costumul negru, personajul jucat de Dragoş Pâslaru în *Concurs* avea imprimată, în alb, litera I (Intervenţie?, Interne?).

[33] *A unsprezecea poruncă* de Mircea Daneliuc; *Balanţa* şi *O vară de neuitat* de Lucian Pintilie; *Şobolanii roşii* de Florin Codre; *Femeia în roşu* de Mircea Veroiu.

[34] *...au pus cătuşe florilor* în regia lui Alexander Hausvater; *Poveste de iarnă* în regia lui Alexandru Darie, *Teatrul seminar* în regia lui Dragoş Galgoţiu.

[35] *Domnişoara Christina*, *Don Carlos, Trandafirul şi coroana*.

de la scenă pentru a răscumpăra timpul prin rugăciune - la mănăstire şi, mai recent, la schit. Într-un fel, a aplicat soluţia lui Soljeniţân[36] pentru ieşirea dintr-un spaţiu totalitar: individul se salvează prin „moartea consimţită", prin „luarea unei hotărâri ce implică ruperea definitivă cu trecutul".

Culi Ursache, personajul pe care Dragoş Pâslaru l-a jucat în *Ochi de urs*, a ales izolarea la o cabană în creierii munţilor. Acolo îşi înţelegea, ierta şi – prin înduhovnicirea sa progresivă - exorciza viaţa. Atunci şi acolo, la porunca Pustnicului, răul („ochiul de urs = dracul" – spune Monahul) era biruit. Schitul unde vieţuieşte acum Dragoş Pâslaru *aka* Monahul Valerian[37] este în mijlocul naturii. Codrii, care cândva erau platou de filmare, i-au devenit casă şi prieten nedespărţit. Aici, în chilia sa izolată din Munţii Căpăţânii, a ales să se cureţe de păcate prin post şi rugăciune, să caute comoara cea mai de preţ pentru un om: împăcarea cu sine.

Tamara Buciuceanu
De-a râsu'-plânsu'

Pe Tamara Buciuceanu am văzut-o jucând pe scenă o singură dată. O ştiam doar din momente tele-revuistice şi din rolurile sale din filme – mai ales din *Ion. Blestemul pământului, blestemul iubirii* (Maria Herdelea), *Grăbeşte-te încet* (nevasta), *Alo, aterizează străbunica* (doica) şi, desigur, profesoara de matematică Isoscel, din serialul *Liceenilor*.
Prin 1987, Teatrul Bulandra a montat *Dimineaţa pierdută* - un spectacol de succes, înnobilat de textul Gabrielei Adameşteanu şi de punerea în scenă a Cătălinei Buzoianu. Cap de afiş: Tamara Buciuceanu într-o partitură tragi-comică, de-a râsu'-plânsu'. Atunci, la acel spectacol, am înţeles că această „actriţă comică serioasă" (cum îi place să se autodefinească) poate juca excelent şi dramă (piperată cu umor).

Dar o mai văzusem *live* cândva. Era pe la mijlocul anilor 80 şi mă aflam la un spectacol de revistă cu mari vedete (actori şi cântăreţi), ce s-a ţinut pe un stadion. Din senin s-a pornit o ploaie torenţială ce a scurtat brusc reprezentaţia. Mi-o amintesc şi acum pe Tamara (stăteam aproape de culoarul de intrare a jucătorilor) cum se grăbea să ajungă la adăpost, zicând: „Vai de mine şi de mine!" Pentru o clipă, faţa-i demachiată subit de stropii necruţători de ploaie mi-a amintit că – atunci când vin ploile şi „viaţa e un teatru trist" - soarta actorului (care, costumat „cu paloş, mantie şi scut" e salutat de mulţimea toată: „Să ne trăieşti, Măria Ta!") este, poate, şi aşa cum spune în continuare poetul[38]:
„Dar ploaia a venit deodată
Şi ei văzând cu ochii lor
Întreaga-i faţă demachiată

---

[36] Citat de Nicolae Steinhardt în *Jurnalul fericirii*.

[37] Prin bunăvoinţa Monahului am primit, în dar de la domnia sa, două înregistrări video neprofesioniste cu spectacolele Teatrului Nottara în care, în prima jumătate a anilor '80, juca roluri principale: *Karamazovii* şi *Cum vă place*. Ambele în regia lui Dan Micu şi pe muzica lui Vasile Şirli. În cel de-al doilea, Dragoş Pâslaru şi cântă, alături de alţi actori. Alături de mine, şi fiul meu Theodor - pe când avea şapte ani - a ascultat şi reascultat coloana sonoră a acestor spectacole. A înţeles destul de repede că interpretul unuia din cele mai electrizante cântece (având titlul *Ce fel de ochi mi-a dat iubirea*?, pe versurile unui sonet shakespearean) este Dragoş Pâslaru. A înţeles, la fel de bine, că atunci când urcăm în vizită la schit, ne tot întâlnim cu un monah pe nume Valerian. A sesizat că între acesta şi Dragoş Pâslaru ar fi o legătură. Cum în acea vreme îi vorbeam fiului meu despre sinonime şi antonime, întrebarea sa (ce ascunde - involuntar? - nebănuite adâncimi de gând pe care mulţi „oameni mari" nu le pot pricepe) a fost şi n-a fost surprinzătoare: Tata, numele Dragoş Pâslaru şi Monahul Valerian sunt sinonime sau antonime?

[38] Adrian Păunescu, în poezia *Actorul*.

I-au aruncat un fel de plată:
Lăsaţi-l dracu', e-un actor."

Prin 1990, cu o intuiţie proverbială (care, alături de sobrietate şi perseverenţă este una din marile ei calităţi), Tamara Buciuceanu avea să facă un fel de „prognoză" pentru vremurile „de tranziţie" care urmau. Cuvintele actriţei sunt, vai, actuale şi astăzi: „Avem nevoie să ne adunăm. Şi zău că oamenii trebuie să înţeleagă că trebuie să muncească. Mă uit în jur: lenea, prostia şi escrocheria sunt cele trei lucruri care mă distrug!"

Jean Constantin
La propriu şi la figurat, o pată de culoare

L-am văzut întâia oară, cred, în *Revanşa*. Era Limbă, „informatorul" comisarului Moldovan (Sergiu Nicolaescu, cine altul?) care, asemenea protectorului său, avea să-şi dezvolte „conştiinţa revoluţionară" şi sentimentele anti-legionare împotriva odiosului de Paraipan (Gheorghe Dinică). Am revăzut la nesfârşit peripeţiile înviatului comisar din acest film (recunosc, datorită interpretului său, dar şi „comentariului muzical" de tip *electro-jazz*) şi mereu rămâneam cu aceeaşi dilemă: Cum s-a filmat scena în care Paraipan îi taie nasul lui Limbă?

Jean Constantin a jucat mereu acelaşi personaj: o „pată de culoare" şi la propriu şi la figurat.
După atâţia şi atâţia Parpangheli (serialul *Haiducii*), marinari de etnie turcă (*Toate pânzele sus!*) sau romă (*Un echipaj pentru Singapore*), după scripcari (*Explozia*) şi gangsteri (*Nea Mărin miliardar*), după bişniţari (seria *B.D.*-urilor, *Nu filmăm să ne amuzăm*) şi impresari (*Melodii, melodii*...) ori magazioneri găinari (*Eu, tu şi…Ovidiu*), actorul a avut parte o singură dată – în cinema - de o ieşire din *emploi*. În 1981, regizorul Dan Piţa avea să-i propună să joace un popă cu puşcoci sub patrafir din „vestul îndepărtat". În *Pruncul, petrolul şi ardelenii* Jean Constantin dă viaţă – însă cu o economie de mijloace pe care a mai folosit-o doar în *Cum mi-am petrecut sfârşitul lumii* – aceluiaşi tip de personaj mucalit fără pereche. În rest, o tipologie uniformă, de plan doi, cu un enorm succes la „marele public" autohton.

Înainte de 1990, partiturile încredinţate lui Jean Constantin aduceau o fărâmă de umor. Gag-urile şi grimasele sale reuşeau să distreze, să relaxeze, să deconecteze, într-o vreme când comedia românească era adesea crispată, forţată, cenzurată şi ideologizată. După 1990, din libertatea de a putea spune, face şi ridiculiza absolut orice, de comedia noastră de tip revuistic (*Miss Litoral*, A *doua cădere a Constantinopolelui*, *Sexy Harem Ada-Kaleh*) s-a ales – cu asupra de măsură - turcirea. La cei 81 de ani ai săi, Jean Constantin şi-a încheiat călătoria pământeană prin lumea divertismentului popular. Comparate cu derizoria producţie de varietăţi care se practică acum, scheciurile şi giumbuşlucurile sale de altădată par adevărate capodopere în miniatură.

Dan Piţa
Inspirat şi expirat

Percepţia „oficială" a lui Dan Piţa este azi, cu foarte puţine excepţii, unilateral negativă. A devenit de *bon ton* acum să ridiculizezi filmele care îi poartă semnătura pentru că, nu-i aşa, Dan Piţa este un regizor din „generaţia expirată". Dar nicio pierdere ireparabilă în asta. Critica de film (care, valoric şi numeric, nu se rezumă – din fericire – la actualii critici de film din România, care „roade n-au adus") se va dezmetici cândva şi va şti să arate că filmografia lui Piţa cuprinde şi titluri de referinţă ce merită toată atenţia. Personal împart în două activitatea sa regizorală, anul 1985 (când a ieşit pe ecrane *Pas în doi*) fiind linia

despărţitoare. Începuturile[39] erau promiţătoare, iar confirmarea (internă şi internaţională) nu a întârziat să apară.

În 1972 Dan Piţa debutează în lung-metraj cu segmentul „La o nuntă" din austera *Nuntă de piatră*. A urmat, doi ani mai târziu, episodul „Lada" din *Duhul aurului*. Ambele filme inspirate din proza lui Ion Agârbiceanu şi regizate în tandem cu Mircea Veroiu, redau – în sfârşit – acea „identitate culturală românească pe care o cauţi în muzică, în tradiţii, în modul de viaţă, în peisaj; două filme de o mare calitate şi fără compromisuri comerciale" (Pierre Véronneau). Ceea ce se trece prea des cu vederea sau pur şi simplu nu se cunoaşte este că ele[40] au rămas – până în ziua de azi – izolate şi marginalizate în producţia acelor decenii.
*Filip cel bun***,** primul său film „de actualitate", apare în 1975. Cenzura vremii însă, scandalizată de tonurile cenuşii-neorealiste ale poveştii filmate de Florin Mihăilescu, îi impune o serie de modificări, de adăugiri, de „burţi"[41]. Critica vremii îl iubeşte necondiţionat chiar şi aşa trunchiat, cum a fost difuzat[42].

1976 este anul lui *Tănase Scatiu***,** o ecranizare aproape viscontiană inspirată din proza lui Duiliu Zamfirescu, care ne oferă un regal de interpretare actoricească (Victor Rebengiuc, Eliza Petrăchescu, Vasile Niţulescu, Rodica Tapalagă, Carmen Galin), de virtuozitate plastică (Nicolae Mărgineanu) şi muzicală (Adrian Enescu). Tot atunci, Dan Piţa avea să declare[43] că o colaborare dintre film şi literatură „presupune multă grijă" şi „trebuie să se desfăşoare nu de dragul de a ne inspira din literatură, pentru că e mai comod, ci numai în virtutea unei reale dorinţe de a duce mai departe ceea ce arta literară românească deţine mai preţios". Adaptările sale după Agârbiceanu şi Duiliu Zamfirescu stau mărturie. Referindu-se la ecranizările ce rămân în patrimoniul nostru cinematografic, Piţa citează *Noaptea furtunoasă, Moara cu noroc, Viaţa nu iartă, Pădurea spânzuraţilor, Răscoala, Felix şi Otilia, Dincolo de pod* şi *Prin cenuşa imperiului* pentru că „s-au inspirat cel mai bine din literatură şi au adus, fiecare din ele, un câştig real cinematografului, şcolii naţionale de film".

În 1977, Dan Piţa (co-regie cu Nicolae Mărgineanu) filmează o docu-dramă inspirată de cutremurul din 4 martie: *Mai presus de orice*. Filmul însă nu va ieşi niciodată pe ecranele din România. Tot în 1977 scenaristul Titus Popovici îi încredinţează lui Piţa scenariul primului *western* românesc: *Profetul, aurul şi ardelenii*[44]. **„**Mi-aş dori – mărturisea regizorul în perioada de filmări - să iasă un western clasic şi modern în acelaşi timp, ceva de la Ford la Peckinpah. Vreau să fac un film serios. De fapt, şi asta este o experienţă: să încerci să transformi joaca în ceva serios." A izbutit „aproape o metaforă polemică, o demonstraţie de interes cultural şi critic în susţinerea unui tip mai propriu de racorduri pentru filmele noastre de gen." (Valerian Sava).

---

[39] În care se numără scurt-metrajele studenţeşti *Paradisul* şi *Viaţă în roz*, precum şi documentarul despre inundaţiile din Ardeal ale anului 1970, *Apa ca un bivol negru* (realizat împreună cu o echipă din care făceau parte: Mircea Veroiu, Iosif Demian, Dinu Tănase, Stere Gulea, Roxana Pană, Andrei Cătălin-Băleanu ş.a.)

[40] Asemenea altor câteva opere de referinţă din acea perioadă pe care Dan Piţa le cita mereu, cu admiraţie, drept „vârfuri de lance" ale cinematografiei româneşti: *Viaţa nu iartă* de Iulian Mihu şi Manole Marcus**,** *Meandre* şi *100 lei* de Mircea Săucan**,** *Reconstituirea* de Lucian Pintilie.

[41] Câţiva ani mai târziu (înainte, totuşi, de „glisarea" post 1985) regizorul avea să declare: „Dacă mă gândesc bine, regrete sigure legate de un film anume am la *Filip cel bun***.** *Filip...* nu a ieşit aşa cum mi l-am dorit nu atât pentru că nu m-am priceput să-l fac, ci din pricina conjuncturii."

[42] „Nu un pas înainte, ci un salt, în primul rând prin angajarea mult mai netă pe care o conţine în planul atitudinii sociale şi al realismului" (Valerian Sava); „Piţa contestă, pe baza unui scenariu de Constantin Stoiciu, tot ce are mai sfânt societatea noastră contemporană: familia, locul de muncă, relaţiile. Un film bine făcut, cu multe strâmbe." (Dumitru Fernoagă).

[43] În *Almanahul Cinema 1977*.

[44] Succesul de casă avea să mai adauge două episoade: *Artista, dolarii şi ardelenii* (regizat de Mircea Veroiu) şi *Pruncul, petrolul şi ardelenii* (tot în regia lui Dan Piţa).

După câţiva ani de prospecţii, de vizionări şi modificări operate arbitrar, ajunge pe ecrane şi *Bietul Ioanide*, inspirat din stufoasele romane călinesciene *Bietul Ioanide* şi *Scrinul negru*. Distribuţia este impresionantă (peste 300 de interpreţi), decorurile poartă marca renumitului arhitect Virgil Moise, director de imagine este Florin Mihăilescu, iar muzica (Adrian Enescu) participă şi ea – în tradiţia începută cu *Tănase Scatiu* - la conturarea unui univers viscontian.

În 1982 Piţa reuşeşte să-şi împlinească un proiect cinematografic gândit încă din studenţie, pe când se numea *Pădurea*. Cu timpul, acest *road movie* a devenit: *Concurs*. Concepută ca un apolog[45], povestea se pliază perfect pe ideologia vremii: Puştiul (primul rol principal pentru Claudiu Bleonţ) reprezintă „omul nou" în opoziţie cu grupul de funcţionari „mic-burghezi" ce participă la un concurs de orientare turistică într-o pădure[46]. *Concurs* continuă demersul început cu *Filip...* sub semnul căutării purităţii.

Faleze de nisip a fost retras din cinematografe la numai câteva zile de la premiera din 1983. În acelaşi an a fost aspru criticat de Nicolae Ceauşescu pentru „denaturarea realităţii socialiste", în conferinţa sa de la Mangalia. Povestea din *Faleze...* (film atipic pentru perioada cenuşie pe care o traversa România în plin cult al personalităţii ceauşiste) este relativ simplă. Pe o plajă se petrece un furt (diverse obiecte: un radio-casetofon, o cruciuliţă de aur, nişte bani). Victima este medicul chirurg Theodor Hristea, un om la apogeu, realizat profesional şi cu multe relaţii, aflat în vacanţă pe malul mării împreună cu iubita sa (Cristina) şi prietenul lor comun (Ştefan). Având veleităţi de detectiv, el acuză – doar pe baza asemănării fizice cu făptaşul real - un tânăr tâmplar („Puştiul") care, în ziua următoare furtului, se afla pe aceeaşi plajă. Doctorul intervine activ în anchetarea cazului prin cerbicia cu care îl constrânge pe „Puşti" să recunoască fapta pe care n-a comis-o. Cel acuzat - doar în aparenţă un nimeni, un „neisprăvit" - se dovedeşte (în ciuda repercusiunilor pe care le suferă: concediere de la serviciu datorită absentării nemotivate în timpul anchetei prelungite din lipsa probelor, câteva luni de puşcărie), mult mai puternic, mai rezistent psihic.

Filmul următor este: *Dreptate în lanţuri*, al cărui titlu trimite la interzicerea arbitrară a *Falezelor...* şi la condiţia *evergreen* a justiţiei: pânză de păianjen prin care trece vulturul şi se prinde musca. Aici Piţa nu mai polemizează cu „dreptatea în lanţuri" din vremea sa, ci cu lipsa de justiţie dintr-un trecut aproape mitic şi – ca stil - cu maniera simplistă şi populistă în care s-au făcut până atunci, la noi, filmele cu justiţiari.

În *Pas în doi*, ca niciunde altundeva în filmul românesc ante-1989, uzina reuşea să fie un personaj credibil, viu, cu drepturi egale în construcţia filmului. Se poate vorbi despre un consens creator al întregii echipe de cineaşti: imaginea (Marian Stanciu) este variată şi expresivă - filtre de atmosferă, obiective deformante, unghiuri incitante ce exploatează la maxim decorurile şi costumele; muzica originală (Adrian Enescu) şi citatele din oratoriul *Creaţiunea* de Joseph Haydn, mixate cu zgomotele naturii sau ale uzinei, se constituie într-un adevărat poem simfonico-electronic ce devine – scria Eugenia Vodă - „un fel de odă adusă dorinţei de a exista"; montajul (Cristina Ionescu) este alert şi ritmat; actorii, la rândul lor, îşi înnobilează partiturile – de mai mare sau mai mică întindere – cu firesc şi talent (Claudiu Bleonţ, Ecaterina Nazare, Petre Nicolae, Anda Onesa, Valentin Popescu).

Despre celelalte filme realizate de Dan Piţa (mai ales următor momentului *Rochia albă de dantelă* – 1989) s-a scris mult, umoral şi cel mai adesea sub formă de înjurătură. Observaţiile Elenei Dulgheru însă merită reţinute pentru atitudinea fermă dar lipsită de

---

[45] Vezi entuziasta recenzie, în paradigma creştină, cu titlul „Fiul echipei" (inclusă în volumul *Critică la persoana întâi*) de Nicolae Steinhardt sau lectura, în spiritul ideologiei comuniste, din studiul *Lumea modernă şi cinematograful* de Grid Modorcea.

[46] Vezi interpretarea lui Grid Modorcea (în *Lumea modernă şi cinematograful*).

încrâncenare[47]. Filmele post-1989 realizate de Dan Piţa[48] şi-au pierdut vâna şi, scrie Iulia Blaga, „n-au putut rezista schimbării de paradigmă". *Hotel de lux, Pepe şi Fifi, Eu sunt Adam, Omul zilei, Second hand, Femeia visurilor* (şi lista pare, în continuare, deschisă) ilustrează, din nefericire, paradoxul enunţat de André Gide: „Arta se naşte din constrângere, trăieşte din luptă şi moare de libertate"[49].

Mircea Veroiu
Între oglinzi paralele

Inundaţiile din Ardeal, din 1970, au prilejuit unor cineaşti abia ieşiţi de pe băncile şcolii[50] să participe la realizarea unui documentar colectiv, numit metaforic *Apa ca un bivol negru* – un „film grav şi calm, scrie teoreticianul de film George Littera, care asociază exactitatea reportericească cu pasiunea reflecţiei, documentul crud cu vibraţia lirică,

[47] Analiza Elenei Dulgheru se referă la *Second Hand*, însă poate fi aplicată la fel de bine şi celorlalte producţii de după 1985 ale regizorului: „Ce trist e rezultatul creaţiei atunci când artistul nu mai are curajul să fie el însuşi! Există cineaşti care cred că racordarea continuă la toate prizele realităţii este cea mai bună soluţie de supravieţuire profesională. Este acelaşi mit care circulă, din păcate, cu aproape aceeaşi viteză în lumea tehnologiilor de vârf, ca şi în cea artistică. Numai că artistul se presupunea că-şi extrage din altă parte (sau măcar prelucrează în altă parte) materialul de lucru; să fi uitat el aceasta? Să cedeze el tocmai la propria interioritate, sub presiunea sloganurilor publicitare, a aşa-zisului gust al publicului? Există o tiranie a succesului. O operă reuşită obligă, cu atât mai mult un bogat palmares. Există artişti care, după ce au cunoscut consacrarea, se simt obligaţi să continue să creeze, indiferent dacă mai au sau nu ceva de spus, pentru că le e ruşine să nu mai creeze. Cu toate că marile emoţii şi sinteze, prizele spontane la realitate, intrate în rezonanţă cu vibraţiile propriului eu se vor fi estompat. Vârstele animei îşi urmează cursul, niciodată identic, niciodată egal, iar extroversia artistică este succedată, firesc, de o introversie recuperatoare, conform unui drum sinuos, ale cărui legităţi le sesizăm prea puţin. A crea în permanenţă poate fi la fel de monstruos ca a te afla în permanenţă într-o vârstă a rutului. Eu-l fizic şi psihologic nu fac faţă, oboseala lăuntrică e tot mai greu de ascuns şi atunci totul capătă o notă de fals: false entuziasme, false revolte, camuflate în forme uzate ale operelor precedente."

[48] La începutul anului 2010, UNATC Bucureşti i-a acordat lui Dan Piţa distincţia „Doctor Honoris Causa". Poate în amintirea perioadei sale de glorie - căci filmele sale *ante*-1989 (scurt-metrajele din Institut, *Apa ca un bivol negru, Nunta de piatră, Duhul aurului, Filip cel bun, Tănase Scatiu,* cele două episoade cu *Ardeleni*, *Bietul Ioanide, Concurs, Dreptate în lanţuri, Pas în doi, Rochia albă de dantelă* – mai puţin *Faleze de nisip*, care a fost interzis imediat după premieră) au avut de regulă o presă bună. Dar nu a fost numai pentru Dan Piţa o perioadă fastă. Constrângerile draconice din timpul dictaturii partidului unic aveau să producă *at best* un tip de cinema - astăzi uitat şi adesea minimalizat - în care regizorul era „primul între egali", implicându-se emoţional şi creator în textul (scenariul) pe care urma să-l transpună. Îmi place să cred că recunoaşterea de care s-a bucurat Dan Piţa din partea UNATC vizează mai ales meritele sale incontestabile de a îmbogăţi limbajul cinematografic al timpului său (dinainte de 1989), de a fi propus un concept de film viabil, de a fi pus în lumină sensuri şi structuri nebănuite din textele literare adaptate pe care le-a folosit inteligent, doar ca pretext.

[49] Orice s-ar spune, oricât de „expirat" ar părea acum – „în libertate" - inspiratul cineast de altădată, există în filmografia lui Dan Piţa semne certe ale unui stil şi ale unei vocaţii. Stil înseamnă, în acest caz, felul în care şi-a înnobilat filmele cu o anumită imagine, cu o anumită muzică şi mizanscenă, cu câteva teme care-l preocupau. Dar poate că acest tip de cinema - neilustrativ, ci profund conotativ, iar uneori esopic - pare azi pretenţios, enervant sau chiar desuet-calofil tocmai pentru că solicită spectatorul să participe intens şi cu *toată* sensibilitatea audio-vizuală la ceea ce se întâmplă pe ecran. Dovadă şi preferinţa sigură a criticilor de film din România (şi a multor cinefili) pentru viziunea denotativă, frustă, „minimalistă" şi „cool" a unor regizori de ieri sau de azi (Tatos, Daneliuc, Puiu, Mungiu, Porumboiu, Muntean), ce-şi află originile în *Reconstituirea* lui Lucian Pintilie.

[50] Mircea Veroiu, Dan Piţa, Iosif Demian, Roxana Pană, Stere Gulea, Dinu Tănase ş.a.

descrierea voit rece a faptului cu emoţia copleşitoare a confesiunii, constatarea cu implicarea".

Unde şi cum l-am descoperit pe Mircea Veroiu, regizor cu o filmografie – în general - unitară (decupaj riguros, acurateţe stilistică, rafinament) în diversitatea ei? Poate prima întâlnire a fost la TV, prin 1978, când am văzut *Dincolo de pod*, film apreciat de Eva Sârbu ca „un regal de frumuseţe plastică, o minunată galerie de tablouri vivante, o superbă victorie a imaginii, o tratare romantică nu romanţioasă, tragică nu dramatică" a prozei lui Ioan Slavici. Tot pe la sfârşitul anilor 70 aveam să-l văd, ca actor, în *Actorul şi sălbaticii*, în rolul legionarului pus să-l lichideze pe Caratase (Toma Caragiu), dar şi în *ostern*-ul rusesc *Înarmat şi foarte periculos*. Şi tot atunci, la TV, am văzut *7 zile*[51]. Această *opera prima* este „un film de bravură regizoral-imagistică, pe o tramă de spionaj industrial" (Bujor Râpeanu), primit cu asprime şi ironie de către critică. I se impută „puţinătatea pretextului dramaturgic", apreciindu-i-se însă „investiţia de profesionalism pe care o probează realizarea". *Mânia* s-a dorit o frescă istorică a răscoalei ţărăneşti din 1907, dar – avea să afirme regizorul – a fost singurul său film „cu adevărat nereuşit, în care nu există fond, ci numai formă". *Hyperion* este o dramă care, scrie Florian Potra, aduce în discuţie „impulsurile mitului şi ipotezele SF".

În 1979 Veroiu ecranizează liber câteva teme şi situaţii din opera lui Camil Petrescu, dar pelicula (*Între oglinzi paralele*) este întâmpinată – în general - cu răceală de critică[52]. A urmat, în 1980, *Artista, dolarii şi ardelenii* - primul film de Mircea Veroiu cu succes de public. Dacă – scria Eva Sârbu – primul episod al serialului început de Dan Piţa[53] „bubuia de viaţă, de haz, de fantezie şi dinamism, cel de-al doilea e conceput într-o dispoziţie mai domoală, mai curând lirică decât dinamică, mai mult atmosferă decât pirosferă". La *Semnul şarpelui* am remarcat atunci – dincolo de evidenţe (antologicele interpretări actoriceşti ale Leopoldinei Bălănuţă, Mircea Albulescu, Ovidiu-Iuliu Moldovan, Dorel Vişan, Ion Vâlcu), de *story*[54] - muzica lui Adrian Enescu şi baladele interpretate de Radu Gheorghe (inclusiv inteligentul remix al piesei „Bine c-a-nfrunzit pădurea", cunoscută dintr-o variantă *folk*).

Exerciţii de stil construite pe nişte poveşti schematice, conjuncturale, corecte – pe atunci - din punct de vedere politic, aveau să fie *Aşteptând un tren* (prima colaborare cu un alt remarcabil plastician[55], înnobilată de câteva interpretări reuşite: Răzvan Vasilescu, Mircea Diaconu, Maria Ploae, Petre Gheorghiu, Radu Vaida) şi *Să mori ranit din dragoste de viaţă* – cu acelaşi director de imagine (Doru Mitran) şi câţiva actori în bună formă artistică (Claudiu Bleonţ, Gheorghe Visu, Mariana Buruiană, Marcel Iureş, Dragoş Pâslaru, Tora Vasilescu). În 1983, o nouă premieră de Mircea Veroiu: *Sfârşitul nopţii* – un film pe cât de simplu (dar nu „minimalist"), pe atât de adevărat, cu o excelentă combinaţie de culoare (ultima secvenţă) şi alb-negru (restul filmului), ca în *Andrei Rubliov*. Un dialog esenţializat, multe personaje secundare ce nu se uită uşor şi datorită actorilor (Mariana Buruiană, Magda Catone, Răzvan Vasilescu, Adriana Şchiopu, Ion Vâlcu, Radu Vaida). În fine, e demnă de lăudat „acrobaţia" lui Veroiu: pornind de la un subiect care – fără îndoială - ar fi fost povestit cu totul altfel (mai „cinic", mai „muşcător", mai „naturalist") de un regizor sensibil la ritmurile şi umorile balcanice, Veroiu preferă să vorbească despre posibila prietenie dintre un procuror (Mircea Diaconu) şi un vatman (Gheorghe Visu, într-un rol din acelaşi registru cu „Puştiul" din *Faleze*

---

[51] Debutul în lung-metraj al regizorului, alături de doi dintre viitorii săi colaboratori de cursă lungă: operatorul Călin Ghibu şi compozitorul Adrian Enescu, aflaţi şi ei, atunci, la primul film

[52] „Filmul nu are, dincolo de datele factologice, niciun punct de contact cu starea de spirit sau psihologia personajelor şi nici cu genul artistic al operei la care se face trimitere" (Valerian Sava)

[53] *Profetul, aurul şi ardelenii*.

[54] Scenaristul Mircea Micu a prelucrat teme din romanul său, *Patima*, ce surprinde o perioadă revolută, aceea de la mijlocul veacului XX: „sfârşitul vremurilor vechi" şi „facerea lumii noi" într-un sat din apropierea graniţei de vest a ţării.

[55] Directorul de imagine Doru Mitran.

de nisip). Amândoi sunt nişte „dezrădăcinaţi", nişte neadaptaţi, tineri veniţi în capitală de undeva de la ţară. Filmul surprinde strădaniile acestui procuror cumsecade (da, există şi aşa ceva, încearcă să ne convingă filmul) de a-l salva pe nefericitul vatman[56] de la ani grei de puşcărie şi deruta vatmanului rămas fără slujbă, fără loc în căminul de nefamilişti şi ajuns la discreţia unui „peşte", amator (şi) de timbre rare. Aproape orice alt regizor ar fi preferat sau partea moralizator-juridică sau cea „picantă" a poveştii. Veroiu se distanţează de ambele şi bine face. Este atent mai degrabă la nuanţe, izbutind – ca în puţine alte cazuri, în cinematografia românească – personaje adevărate atât din mediul celor care „apără legea", cât şi din mediul lumii interlope.

Din anii 80 datează şi *Adela* – inspirat din romanul omonim de Garabet Ibrăileanu, „un film gândit şi împlinit cu fineţea pe care o presupune orice gen miniatural" (Eugenia Vodă). După *Umbrele soarelui*[57], regizorul rămas în occident şi-a atras porecla de V. Roiu. Imaginea lui Anghel Deca este fascinantă (combinaţii de filtre de atmosferă, prim-planuri, unghiuri insolite de filmare etc.), aşa cum sunt muzica lui Adrian Enescu (ale cărei sonorităţi electronice sunt parte importantă din sufletul şi emoţiile personajului principal interpretat de Dragoş Păslaru) şi interpretările actorilor principali: Leopoldina Bălănuţă, Ilarion Ciobanu, Ana Ciontea, Ecaterina Nazare.

I-am văzut remarcabilele filme de debut, *Nunta de piatră* şi *Duhul aurului*[58], abia în 1990. *Somnul insulei* – film ce se vrea psihologic, însă e prea declarativ, prea retoric - a fost prima dezamăgire de proporţii, urmată de alte două căderi răsunătoare: *Craii de Curtea Veche* şi *Femeia în roşu* – toate trei etape ale unui deplorabil *glissando*.

<u>Adrian Enescu</u>
Muzica de film, personaj dramatic

Cu muzica de film a lui Adrian Enescu aveam să mă întâlnesc pe la sfârşitul anilor 70, prin intermendiul unor filme pentru care a scris mereu o muzică sugestivă. La început au fost armoniile din *7 zile*, *Tănase Scatiu*, seria *Ardelenilor*, *Bietul Ioanide* – un jazz simfonic, prelucrări folclorice în straie simfonice ori electronice şi, respectiv, un poem simfonic, în care unul dintre instrumente era fascinantul *synthesizer*. Apoi au urmat alte filme în care muzica era un adevărat „personaj dramatic", perfect integrat în „construcţia întregului" (dialoguri, imagine, zgomote etc.)[59]: *Semnul şarpelui*, *Sfârşitul nopţii*, *Concurs*, *Pas în doi*, *Faleze de nisip*, *Dreptate în lanţuri*, Adela, *Ringul*, *Ciuleandra*, *Bătălia din* umbră, *Noi, cei din linia întâi*, *Mircea*, *Domnişoara Christina.*

Muzica de film[60] i-a oferit lui Enescu un câmp vast de experiment: de la muzica de cameră la jazz, de la muzica scrisă pentru orchestră simfonică mare, la muzică uşoară şi

---

[56] Personajul lui Visu este presupus vinovat, pentru ca a omorât un baiat cu tramvaiul, chiar pe zebră.
[57] Filmul a fost terminat în 1986, dar a rămas interzis până în 1988.
[58] Diptice realizate de Mircea Veroiu în co-regie cu Dan Piţa.
[59] Aşa se întâmplă, de altfel, şi în coloanele sonore semnate de Richard Oschanitzky, Tiberiu Olah, Anatol Vieru sau Cornelia Tăutu.
[60] În *Almanahul Cinema 1982* Iosif Sava prefaţează dezbaterea „Ce vă spune muzica de film?" cu un articol-îndemn: „Cineaşti, nu-l uitaţi pe Enescu…" Adrian Enescu, referindu-se la marele avantaj al muzicii de film (acela că „poţi merge până la o infinitate de suprapuneri de teme, de structuri: o structură urmăreşte mişcarea aparatului în cadru, apoi se pot suprapune structura personajului principal, structura luminii, a altui personaj ş.a.m.d.) explică modalitatea în care, printr-o suprapunere de structuri, se creează ambianţa cadrului şi a secvenţei. Enescu reproşează inginerilor de sunet din Buftea că „au mania zgomotelor", că „nu vor să înţeleagă că în momentul în care se întâmplă o acţiune pe ecran, zgomotele se intuiesc, pentru că sunt foarte cotidiene, familiare". Coloana sonoră ideală? Aceea care te lasă pe tine, ca spectator, „să intuieşti un zgomot sau să-ţi creezi o atmosferă a ta, cu

experimentală - inclusiv (sau mai ales) prin prelucrări electronice, însoţite sau nu de instrumente clasice. Adrian Enescu, atrage atenţia Daniela Caraman-Fotea, „a defrişat în România domeniul tehnicii şi producerii electronice a sunetului în care a investit vastele cunoştiinţe muzicale, talentul aparte, ştiinţa armonică şi melodică".

Prin compoziţiile din zona pop[61], Adrian Enescu a cucerit mai ales tinerii, folosind un sound mereu insolit şi extrem de elaborat - în ciuda convenţiilor facile pe care le foloseşte, niciodată îndreptăţit, genul de divertisment. În 1988, când era în topul preferinţelor publicului românesc, datorită albumului *Bună seara, iubito* (dar şi coloanelor sonore din *Rezervă la start* şi *Umbrele soarelui*), Adrian Enescu avea să încheie astfel un interviu: „În viitorul mai îndepărtat îmi doresc să scriu muzică simfonică de concert. Sunt sigur de asta, pentru că am nişte lucruri de spus." Viitorul acela „mai îndepărtat" în 1988 este – douăzeci de ani mai târziu, prezent. El nu a apărut „din senin", ci este rodul unei experienţe creatoare de o viaţă. Toate înlănţuirile armonice din zecile de filme sau muzici de scenă, din cântece pop şi compoziţii jazz sau electronice (la care se adaugă şi bogata activitate de orchestrator desfăşurată de Adrian Enescu, în zona pop, jazz sau clasică) au pregătit terenul pentru amplele concerte şi compoziţii simfonice de acum[62].

Cine ascultă atent compoziţiile lui Adrian Enescu poate descopări că sunt o fascinantă călătorie în lumea Muzicii. Şlagărele sale pop şi miniaturile electronice, *opus*-urile de jazz şi muzicile de teatru şi film depăşesc adesea graniţele impuse de un gen sau altul. La fel ca Dan Andrei Aldea sau Vasile Şirli, Adrian Enescu se numără printre puţinii compozitori „în evantai" care au înţeles şi au transpus în creaţia lor crezul lui Richard Oschanitzky: „Nu trebuie să facem nici o diferenţă între muzica clasică, muzica uşoară, muzica populară sau jazz. Orice muzică poate fi bună sau proastă - şi atât".

Printre cele mai măgulitoare cuvinte de apreciere care îi vor fi fost aduse vreodată compozitorului Adrian Enescu sunt şi cele exprimate în intervenţa *live* a unui şofer de tir în

---

muzică sau chiar cu linişte" pentru că „noi oricum trăim într-un mediu foarte sonor (chiar poluat sonor)", „noi nu mai venim din natură"... Care filme le socoteşte Adrian Enescu importante din punctul de vedere al concepţiei coloanei sonore? „Filmele lui Tarkovski mi se par cruciale. Ale lui Nikita Mihalkov şi Andrei Mihalkov-Koncealovski emană viaţă şi dorinţa de a trăi. Coppola, în *Apocalipsul, acum*, aproape că nu pune zgomote, în mod paradoxal – fiind un film de război. Este făcut cu muzică electronică (muzică progresivă pe sintetizatoare). Iar în secvenţa decolării escadrilei de elicoptere, zgomotul elicei este mixat pe ritmul corzilor din aria lui Wagner de pe magnetofonul acelui ofiţer dement. În *Filiera franceză* era o „pânză" - absolut tot timpul – o „pânză" de corzi, de note ţinute supermonotone şi, pe deasupra, improvizaţie liberă la trompetă. N-am să uit niciodată urmăririle de maşini: venea maşina în plină forţă – „duduit" – şi de la un moment dat nu se mai auzea decât „pânza" de corzi (termenul muzical este *cluster*). Deci, ţi-a dat ideea, tema de zgomot – două maşini pe şosea – şi apoi fila zgomotul şi nu rămânea decât pânza de corzi şi, în fundal, trompeta cu surdină." Ceea ce afirma Adrian Enescu despre muzica de film în 1982 este valabil şi astăzi: „A face muzică de film nu e afacere. A face muzică adevărată de film înseamnă a te restrânge la foarte puţine contacte muzicale. La noi nu se popularizează muzica de film prin disc sau prin radio – încă. Eu cred că a scrie muzică de film este o meserie cu totul aparte. Există nişte teorii şi nişte practicieni care susţin că o muzică de film nu poate să fie valabilă decât în contextul filmului. Eu nu cred aşa: o muzică de film ori este Muzică ori nu este nimic."

[61] Cântece încredinţate unor nume binecunoscute: Aurelian Andreescu, Aura Urziceanu, Aurora Andronache, fetele de la 5T şi STEREO, Cezar Tătaru, Mircea Romcescu, Mircea Baniciu, Crina Mardare, Ioan Luchian Mihalea, Angela Similea, Dida Drăgan, Gabriel Cotabiţă, Loredana Groza, Silvia Dumitrescu, ş.a.

[62] Reprezentative sunt lucrările interpretate în filarmonici, la Timişoara şi Bucureşti: *Lacrymosa* (pentru percuţie şi ansamblu electronic), *Ireversibil* (pentru flaut şi ansamblu electronic), *Reversibil* (pentru violoncel şi ansamblu electronic), *Domino* (concertul pentru percuţie şi orchestră simfonică mare), ce îmbină fericit energiile gândirii muzicale contemporane cu muzicalitatea structurilor clasice.

cadrul unei emisiuni radio nocturne[63], care-l avea invitat: „Muzica domnului Adrian Enescu a fost pentru noi paşaportul spre occident".

Nicolae Mărgineanu
O scurtă întâlnire

Pe Nicolae Mărgineanu l-am întâlnit cu ocazia unui colocviu[64]. Ne număram şi noi printre cei atraşi ca un magnet de prezenţa, ca *guest star*, a „ucenicului mult iubit" al celui evocat: monahul Valerian[65], care - pentru prima dată după zece ani - revenise în capitală, anume pentru acest eveniment. Atunci aveam să aflu de apropiata vizită-fulger a regizorului, la Timişoara.

Extraordinară a fost scurta noastră întrevedere (sau, mai bine zis, petrecere, în sensul dat de Constantin Noica acestui termen)... Regizorul venise în urbea mea ca să ia unui concitadin un mic interviu pentru documentarul la care lucra[66]. Cele aproape două ore petrecute împreună la Symphony Café, apoi în drum spre gară (de unde regizorul a luat trenul înapoi spre Bucureşti) şi la o pizzerie au fost folosite la maxim: am povestit de filme, actori, regizori – de ieri şi de azi - cu o vervă ce depăşea cu mult limita de timp de care dispunea maestrul.

Pentru Nicolae Mărgineanu, pierderea tatălui (plecat, la fel ca personajul din filmul lui Emir Kusturica din 1985[67], *na službenom putu*, adică - eufemistic, desigur – într-o „călătorie de afaceri") şi opreliştile care i s-au pus după aceea (pentru „originea nesănătoasă") au fost o încercare din care a ieşit mai puternic. A fost un prilej „chemat să-nalţe mersul, cunoştinţa", cum ar fi spus poetul născut în Lancrăm. Întuneric, tăciune în inimă, albastru ger pe frunţi, pecete arsă cu fier pe coapsă, lacrimă în bulgăre de ţărână şi sâmbure de cer (ipostaze ale suferinţei surprinse de Lucian Blaga în poemul său, „Laudă suferinţei"), această năpastă avea să preschimbe – în cazul cineastului – argila în duh „ce poate fi pipăit, duios, cu ştiinţă". Şi – iarăşi ca-n versurile blagiene - Tatăl „carele este şi va fi" a alungat din calea sa doar acea suferinţă care destramă. Pe „aceea care întăreşte fiinţa-ntru fiinţă" a lăsat-o să-şi desăvârşească lucrarea. Parte din rodul ei este familia minunată de care are parte acest om şi, de asemenea, filmografia sa nedeclamativă şi neresentimentară.

Continuă să mă urmărească imagini, stări şi chipuri din *Un om în loden* (debut regizoral în 1979, un film poliţist de referinţă în cinematografia românească, o replică inteligentă la filmele de gen ale altor regizori), *Ştefan Luchian* (cu plastica uluitoare a lui Călin Ghibu), *Întoarcerea din iad* (pentru imaginea lui Vlad Păunescu, dar şi pentru Maria Ploae, Remus Mărgineanu, Constantin Brânzea şi Ana Ciontea), *Pădureanca* (cu plastica datorată unui alt pictor al imaginii de film: Doru Mitran, cu interpretări antologice: Manuela Hărăbor, Adrian Pintea, Şerban Ionescu, Victor Rebengiuc), *Flăcări pe comori* (inspirat din scrierile lui Agârbiceanu, cu un Claudiu Bleonţ încă necabotin şi un Mircea Albulescu de zile mari, cu prezenţa *cool* a lui Remus Mărgineanu, cu *soundtrack*-ul lui Cornel Ţăranu ce prelucrează armonii din muzica *Dueliştilor* lui Ridley Scott, cu – în fine – plastica inconfundabilă a lui Vlad Păunescu), *Undeva în Est* (despre rezistenţa anticomunistă din munţi, cu aceiaşi Remus Mărgineanu şi Maria Ploae, Marius Stănescu şi Călin Nemeş),

[63] *Psihologul muzical* (realizator: Andrei Partoş).
[64] Organizat de ASE Bucureşti şi de Editura Platytera în memoria Cuviosului Ghelasie de la Frăsinei, în toamna anului 2009.
[65] Fostul actor Dragoş Pâslaru.
[66] Un film despre drama tatălui său (psihologul de anvergură internaţională, Nicolae Mărgineanu) şi a celor care au cunoscut pe propria piele Gulagul în variantă autohtonă.
[67] *Otac na slujbenom putu* (*Tata în călătorie de afaceri*), distins cu Palm d'Or şi Premiul FIPRESCI la Cannes, în 1985.

Priveşte înainte cu mânie (cu Remus Mărgineanu, Luminiţa Gheorghiu, Cristi Iacob, Petre Nicolae – portretul cenuşiu al unui orăşel de provincie, la scurtă vreme după căderea lui Ceauşescu[68]), *Faimosul Paparazzo* (pentru Maria Ploae şi Marcel Iureş) şi, desigur, *Binecuvântată fii, închisoare* (pentru Maria Ploae şi celelalte actriţe: Dorina Lazăr, Margareta Pogonat, Ecaterina Nazare – prelucrare artistică a unui crâmpei din infernul temniţelor comuniste). Din *Un bulgăre de humă* se reţin, undeva pe retină, câteva prezenţe actoriceşti (Adrian Pintea, Dorel Vişan, Maria Ploae, Mioara Ifrim, Marcel Iureş) şi construcţiile plastice semnate de Relu Moraru. Din *Schimb valutar* te urmăreşte prezenţa energizantă a Alionei Munteanu, dar şi personajele interpretate de Cosmin Seleşi, Andi Vasluianu şi Rodica Ionescu).

Este ceva învăluitor şi delicat, ceva – până la urmă - uman şi curat în toate filmele acestui regizor. Ochiul său ştie şi vrea să observe rostul lucrurilor (atunci când lumea pare tot mai confuză, mai „pe dos", mai - aparent – fără sens), chiar dacă nu întotdeauna personajele ajung să-l afle, ratându-se. Într-un fel, filmele regizorului Nicolae Mărgineanu mă ajută să înţeleg de ce omul Nicolae Mărgineanu este atât de special. De ce, atunci când am stat prima oară mai mult de vorbă cu domnia sa, mi-a lăsat impresia că îl ştiu de o viaţă. La rândul său, omul Nicolae Mărgineanu mă ajută să înţeleg de ce – fără excepţie – filmele lui sunt (în ciuda „mâniei" cu care, unele din personajele sale, privesc înapoi ori înainte) atât de tandre şi pline de patos…

Iar dacă mă mai gândesc încă la seria *B.D.*-urilor, e doar pentru „ochiul" care i-a filmat pe Toma Caragiu *& co.* din acele trei comedii extrem de populare. Înainte de a fi regizor, Nicolae Mărgineanu a fost, se ştie, un apreciat operator[69]. A debutat, în studenţie, cu un film rămas în cutii (*Alerta* lui Mircea Săucan). În 1971 avea să filmeze palpitanta *Explozie* (ce aduna o serie de vedete: Toma Caragiu, Radu Beligan, Gorge Motoi, Mircea Diaconu, Florin Piersic, Dem Rădulescu, Draga Olteanu, Jean Constantin, Colea Răutu, Gheorghe Dinică ş.a.). Trei ani mai târziu, Mărgineanu filma *Tănase Scatiu* (cartea sa de vizită ca director de imagine) şi, în 1977, primul *western* românesc: *Profetul, aurul şi ardelenii*.

<u>Mircea Daneliuc</u>
Faţă cu „noul val"

Mircea Daneliuc este unul din regizorii români de film pe care i-a născut tranziţia *post*-1989. Filmele sale din vremea dictaturii erau bătăioase, aveau umor, spirit critic şi se încadrau în ceea ce se putea numi (şi s-a numit) „noul val – generaţia 70". De ce? Pentru că atât *Cursa,* cât şi *Proba de microfon* şi *Croaziera* - anunţă (mai ales ultimele două) degradarea şi mahalagizarea limbajului, dar şi – începând cu *Glissando* - devierea sa înspre grotesc şi sardonic, de după 1990.

Creaţiile de început ale lui Dan Piţa - Mircea Veroiu[70] şi Alexandru Tatos[71] aduceau şi ele un suflu nou în cinematografia românească. Erau o oază de firesc şi de libertate, aveau

---

[68] Din acest film, o singură secvenţă-rapel: tânărul macaragiu jucat de Cristi Iacob (rolul său de debut în cinema) îşi iese din minţi şi se răzbună pe un cinic buticar şi proxenet grec (Gherorghe Dinică), distrugându-i, cu macaraua pe care o manevra furios, maghernița-bordel. Revăzând filmul, după aproape 20 de ani, mi-am zis că ar fi nevoie de câteva zeci de mii de macaragii hotărâţi şi puşi pe fapte mari, asemenea celui din *Priveşte înainte cu mânie*, pentru a zdrobi maghernițele fără număr care – mai ales după 1990 - au transformat ţara într-o imensă mahala. *Dream on*…

[69] Şi înainte de a fi operator a fost nevoit să schimbe la *job*-uri, căci omul – vorba cronicarului din vechime – era, în acei ani cumpliţi, *sub* vremi.

[70] *Nunta de piatră* şi *Duhul aurului* realizate în co-regie, dar şi *Filip cel bun, Concurs, Faleze de nisip, Pas în doi*, respectiv *Semnul şarpelui, Sfârşitul nopţii* realizate separat.

[71] *Mere roşii, Rătăcire, Casa dintre câmpuri, Secvenţe*, *Duios Anastasia trecea*.

ritm şi atmosferă, erau – spre deosebire de majoritatea producţiilor - neanchilozate de lozinci, de personaje şi situaţii contrafăcute, de balast ideologic. Izbânzile lor însă au fost pregătite de câteva momentele izolate, rămase până în ziua de azi insolite şi irepetabile în istoria filmului românesc: *Meandre, Ţărmul n-are sfârşit, Suta de lei* (de Mircea Săucan), *Viaţa nu iartă* (de Manole Marcus - Iulian Mihu) şi *Reconstituirea* (de Lucian Pintilie). Din acest punct de vedere, Mircea Daneliuc are dreptate să conteste regizorilor români de după 2000 „noutatea" stilistică pe care aceştia şi-o revendică. Acestor „băieţi", comentează – nu lipsit de aroganţă – Daneliuc, nu poate să le spună „noul val". Şi urmează motivaţia: „Ca să reprezinte un nou val, ar fi trebuit să vină cu ceva absolut nou, cu o nouă viziune, or ei au imitat – mai bine sau mai prost – lucruri deja făcute. Au mers pe un trend... Şi umblă ca bezmeticii după premiuţe de tot felul, după Zalăul din Elveţia sau după Adjudul din Franţa – festivăluţe nenorocite care să le dea iluzia notorietăţii." Totuşi, critica lui se dovedeşte mult prea nedreaptă în cazul în care am aplica-o la *opus*-uri precum: *Moartea domnului Lăzărescu*; *4 luni, 3 săptămâni şi 2 zile*; *Occident* – doar câteva din „vărfurile de lance" ale cinematografiei româneşti din primul deceniu al secolului XXI. Reluarea unor teme sau stiluri încercate de alţii (de Daneliuc şi Tatos, de Andrei Blaier, de Nae Caranfil, de alţi regizori din „lumea mare") nu este mimetică, ci filtrată prin propria personalitate creatoare a acestor cineaşti, prin – în fine – sensibilitatea timpurilor contemporane, care nu mai seamănă cu ritmurile anilor 60-70-80. Şi încă ceva: să nu uităm că nici *nouvelle vague* nu este cu totul nou. Meta-cinematograful şi cinematograful reflexiv fusese anticipat de filmele lui Dziga Vertov, considerat profetul stilului *ciné-vérité*[72] şi părintele filmului ne-narativ. Asta nu înseamnă că cineva contestă autenticitatea noului val francez. Nimic, aşadar, nu e cu totul nou sub soare. Iar cele trei titluri de referinţă numite mai sus au în palmares premii şi participări încununate de succes la festivaluri importante (Cannes-ul, şi nu numai). Care, să fim drepţi, nu sunt „Zalăul din Elveţia" sau „Adjudul din Franţa", aşa cum – fără să nominalizeze pe nimeni – afirma Mircea Daneliuc într-un interviu dintr-o gazetă.

În privinţa publicului său, Daneliuc are dreptate când spune că publicul se primeneşte necontenit. Dar oferă o viziune trunchiată a realităţii atunci când scrie, referindu-se – vizibil iritat - la spectatorii din generaţia sa: „Cei vechi au devenit nişte indivizi cărora nu le ajung banii pentru medicamente, s-au obişnuit să nu mai iasă din casă din cauza bolilor sau de scârbă, s-au obişnuit, în aceeaşi măsură, să primească de la televizor orice şi înghit orice." E posibil, totuşi, ca o parte din fanii filmelor sale din anii 70-80 să fi îmbătrânit altfel, să nu fie cu totul „spălaţi pe creier" şi să nu dorească „să înghită orice". Nici măcar orice poartă marca lui Mircea Daneliuc. Pentru că nu întotdeauna e de vină publicul atunci când filmul e fluierat.

Nicolae Steinhardt
Monahul cinefil

Pentru vremurile relativiste în care trăim, un monah cinefil şi iubitor de artă (literatură, muzică, pictură etc.), cultură şi ştiinţă precum Nicolae Steinhardt (1912-1989) este „profan" şi poate chiar „eretic" în raport cu idealurile bisericeşti şi ale monahismului răsăritean. Totodată, el este proscris şi de contemporanii săi mai sceptici care, zeflemitori, îl consideră un „mistic" naiv şi patetic. Calea de mijloc (a treia variantă) este, încă o dată, exclusă. În articolele şi în însemnările sale, Steinhardt nu oboseşte să arate că arta este „nostalgia lui Dumnezeu, dorul de Dumnezeu", un „imn de slavă a creaţiei". Când este adevărată, afirma el[73], cultura – în care nu contenea să desluşească fondul moral, sensul, mesajul, cugetul - „nu este mai puţin caldă, vivace, puternică decât viaţa însăşi".

---

[72] Sintagma *ciné-vérité* este echivalentul francez al termenului rusesc *kino-pravda*.
[73] În volumul *Primejdia mărturisirii*.

Pentru evreul Nicolae Steinhardt, convertirea la ortodoxie – prin botezul clandestin din sinistra temniţă de la Jilava, la vârsta de 57 de ani – a reprezentat un „acces la fericire" şi o ieşire din starea de „neagră deznădejde". Chiar şi după tunderea în monahism (în 1980) interesul acestui spirit viu pentru artă şi cultură nu a secat. Dimpotrivă. Imediat după depunerea votului monahal, Steinhardt l-a întrebat pe duhovnicul său dacă mai are voie să scrie. Răspunsul acestuia a fost: „Nu numai că ai voie să scrii, ci mai mult, primeşti ascultarea să scrii şi să publici de sute şi mii de ori mai mult. Să scrii tot ce te va inspira Dumnezeu. Scrie fără frică, fără reţinere, nu îngropa talantul. Ce şi cum să scrii, dumneata ştii. Si sunt sigur că vei scrie numai ceea ce trebuie omului de azi, oamenilor în general, risipind întunericul în care ne aflăm". …Şi a continuat să scrie, înmulţindu-şi talantul. Volumele apărute încă în timpul vieţii (dar şi cele publicate postum) conţin – printre nenumărate impresii culturale, literare, muzicale, teatrale etc. – şi câteva comentarii insolite pe marginea unor filme de referinţă. Puţinele rânduri rămase de la Nicolae Steinhardt despre cinema surprind acele creaţii cinematografice ce reflectă măreţia şi frumosul, păstrând contactul cu Misterul şi înfiorându-se în prezenţa Spectacolului şi a nebănuitelor semne duhvniceşti din filmele unor cineaşti uriaşi precum Chaplin, Buster Keaton, Fellini, Antonioni, Buñuel, dar şi Dan Piţa.

Retras la mănăstire, Nicolae Steinhardt - devenit Monahul Delarohia – salută, în 1983, şi apariţia filmului românesc *Probă de microfon* de Mircea Daneliuc, pe care-l laudă mai ales pentru felul în care a surprins „degradarea şi mahalagizarea limbajului". Dar „extraordinar", „superior", „senzaţional" şi „incomparabil" – ca realizare artistică („scenografie, cromatică, tonalităţi"), dar mai ales prin subiect - i se va părea *Concurs*-ul lui Dan Piţa[74]. „Frumos măiestrit, în imagini, sunet şi culori impresionante", „cel mai bun de la *Reconstituirea* încoace şi cu mult superior ei", *Concurs* i se pare „o creaţie egală cu aceea, superbă, a lui Tarkovski: neuitata *Călauză*[75] şi amintind două din capodoperele artei mute: *Ordet* şi *Patimile Ioanei d'Arc* ale lui Carl Dreyer (ori mai recentele lucrări ale lui Pasolini si Zeffirelli)"[76].

Ce a văzut Steinhardt în *Concurs*? Un film poetic, „alegoric, dar limpede, evident" despre „viaţa şi minunile Domnului nostru Iisus Hristos", un „îndreptar de viaţă, cod etic, *scară* înspre desăvârşire şi factor epistemologic". Ce presupune concursul de orientare („cuvânt esenţial, discreditat prin nediscriminatorie şi abuzivă folosire") turistică? Însăşi „înţelepciunea vieţii (şi rostul ei): a şti să te orientezi cât mai judicios spre a nu ţi-o risipi şi a nu pierde putinţa (şi prilejul, unic) să te izbăveşti din toate primejdiile şi capcanele ei". Membrii echipei însă tocmai asta fac: „îşi irosesc vremea – preţios şi straşnic cronometrata lor vreme – în tot soiul de nimicnicii, incidente, neghiobii şi lăturălnicii: vrajbe, invidii, încăierări, denunţuri, lăcomii, mizerabile pofte, rivalităţi, referate". Găina înhăţată de personajul Mitică (Gheorghe Dinică) şi de care în ruptul capului nu vrea să se mai despartă e tot un simbol „al unei întregi viziuni a lumii şi a vieţii, cea specifică găinarilor; echipa, mai

---

[74] În 1981 intră în producţie filmul *Concurs*, un proiect mai vechi al regizorului Dan Piţa, gândit încă de când era student, la sfârşitul anilor şaizeci. Pe atunci se numea *Pădurea*, căci este vorba despre o echipă de funcţionari ai unei întreprinderi ce participă, în ziua lor liberă, la un concurs de orientare turistică ce are loc într-o pădure. Aici Piţa avea să reia tema „binelui" şi „răului" (a „noului" şi „vechiului") într-un apolog ce marchează o culme în creaţia regizorului şi un moment de referinţă în cinematografia românească.

[75] Premiera *Concursului* a avut loc la puţin timp după ce a ieşit pe ecrane *Călăuza* lui Tarkovski, iar comparaţiile nu au întârziat să apară. Filmul lui Piţa însă nu e o încercare epigonică de a imita mecanic o capodoperă. Este un film „de autor" (scenariul este semnat tot de Dan Piţa) ce atestă o profundă originalitate a concepţiei regizorale, bine filtrat şi procesat prin sensibilitatea celui care l-a gândit, scris şi regizat.

[76] Exuberantul său articol despre acest film avea să apară – trunchiat înainte de 1990, integral după aceea - sub titlul „Fiul echipei" în volumul *Critică la persoana întâi*.

presus de orice, e o tagmă de găinari, de hoţi mărunţi, de răufăcători de speţă joasă". Puştiul (Claudiu Bleonţ) – „un simplu muncitor ce poartă veşminte extrem de modeste, blând în gesturi, smerit cu inima, cuminte la vorbă", „apărut de nu se ştie unde pe o sărmană bicicletă (ar fi putut fi la fel de bine să fie un asin)" – devine un fel de călăuză a echipei. El este arhetipul personajului pozitiv *par excellence*, „care nici o clipă nu s-a gândit la sine, care pe toata durata întrecerii a dat dovadă că trăieşte numai spre a face bine altora. El, care „întru totul corespunde preferatei definiţii a cărturarilor germani: *der Mann der nur für die Anderen da ist*" (omul al cărui ţel în lume este a fi numai întru slujirea celorlalţi), nu-i poate „vindeca de orbire" şi „smulge din gropile unde ei înşişi se aruncă ori cad prosteşte după ce, plini de nădejde, pentru alţii le-au săpat". Ce bine le face? „Îi scapă de şerpi, de ispita sinuciderii, de belele şi necazuri fără număr, îi trezeşte din letargie, le întinde mâna spre a-i ajuta să treacă peste o prăpastie, îi aduce la lumină din întuneric, se bagă în apă adâncă pentru ei, le poartă rucsacurile şi greutăţile (păcatele, cum ar veni, dacă am ţine cu tot dinadinsul a grăi simbolic). Degeaba. Sunt temeinic afundaţi în găinăriile, răutăţile şi neroziile lor sub călăuzirea unui şef netrebnic şi guguman." Întrebările ce se impun: Cine va birui? Cine va câştiga concursul? „Deşi numai de asta sunt acolo, în pădure, printre piedici şi taine, prea puţin le pasă. Uită principalul." – arată Steinhardt. Şi totuşi, de ce anume le pasă şi le arde? „De sfezi, de a face dragoste ca dobitoacele, pe apucatelea, de a-şi fura singuri căciula, de a înfuleca orice le dă la gură, de a se vinde unii pe alţii, de a-şi vărsa veninul şi fierea unul pe altul." Dar timpul se scurge, orarul e drămuit şi – spune povestea - concursul va să fie câştigat înainte de a se ieşi din pădure („din viaţă, din temporalitate, cum ar veni", adaugă Monahul, evidenţiind conotaţiile escatologice ale *Concursului*): ieşirea din pădure se produce concomitent cu Marea Explozie, „următor căreia nu se mai poate face nimic şi regretele-s inutile, untdelemnul s-a consumat, uşile s-au închis, mirele a intrat în sala de ospăţ. Zadarnic este şi a face cale întoarsă, aşa cum – după spinoase discuţii şi ticăite tergiversări – autobuzul se hotărăşte a proceda. Prea târziu! Tabloul acum e de apocalips atomic: numai pulbere şi ceţuri. Puştiul a plecat, a pierit, lăsând în urmă doar nişte pânze albe, nişte fanioane, foarte asemenea unor giulgiuri." În fine, Monahul remarcă „profunda originalitate a concepţiei regizorale autohtone" ce urmăreşte să obţină contactul cu tragicul şi sublimul „mai ales pe firul comediei bufe, al farsei fără înconjur, într-o continuă şi piperată atmosferă de mustărie, de bâlci, de pişicherlâc". Şi tocmai acest contrast contribuie esenţial la „zguduirea spectatorului" ce devine tot mai conştient de adevărul că „distanţa dintre domenii aparent ireconciliabile este de fapt minimă". Finalul, după atâtea „şotii, năzbâtii şi dandanale", ia aspect de tragedie, de şoc şi metanoie. Astfel, *Concursul* este pentru Monahul Delarohia „încă o mărturie a imensului talent pe care-l mărturisesc cineaştii (ori toţi ceilalţi artişti) români când nu li se pun în cale personaje ca acelea care organizează şi ţin sub control strict concursuri de tipul paralel parabolei cutremurător şi fidel înfăţişate de Dan Piţa[77]".

Steinhardt ne mai arată insolit cum, la o lectură mai atentă, un film-document precum *Două lozuri* mărturiseşte - involuntar - că „vechea societate nu era atât de straşnică pe cât se crede". Straşnică, adică „înspăimântătoare, îngrozitoare, înfiorătoare, groaznică, sinistră" - aşa cum, în chip tendenţios, trebuia numaidecât zugrăvită în culori sumbre şi infernale. Iată, spre exemplu, cum Turbatu, şeful ghinionistului personaj ce visează să câştige la loto, îl întâlneşte

[77] Dan Piţa, remarcă Florian Potra în *Aurul filmului* vol. 2, este „unul dintre puţinii creatori – şi nu numai în cinematograf – capabili să recupereze, în însăşi structura şi ţesătura operei, elanurile prime, ingenuitatea imaculată a începuturilor, în figura tânărului, a Puştiului. Totul la Piţa pleacă de la o mare pasiune pe care astăzi am numi-o cu uşurinţă *ecologică*: pădurea. Pentru el pădurea nu e doar un „univers", ci de-a dreptul „Universul", lumea însăşi, evident la scara simbolică. Iar ceea ce la Fellini, în *Repetiţie de orchestră* era muzica, la Piţa este Pădurea (sau, pentru amatorii de nuanţe, chiar Codrul), cu colorata sa mitologie populară şi cultă. Fascinaţia trece dincoace de tradiţie, se laicizează „consumistic", cu ţipătul uman prin care se cere ajutor."

pe acesta într-o cârciumă, beat - asta după ce a lipsit de la birou opt zile, fără să anunţe. Ce măsuri ia Turbatu[78]? Îi spune subalternului său că îl va da afară din slujbă dacă nu se prezintă la serviciu a doua zi, cerându-i totodată să predea cheile sertarelor, „fiindcă nici măcar această elementară cuviinţă nu avusese". Adevărata mizã a celor *Două lozuri* - ne avertizează Nicolae Steinhardt - e în subtext, în *background*-ul social ce se doreşte descifrat: „o lume aşezată şi liberă ce nu a cunoscut, încă, *adevărata turbare* şi deportările în masă pentru felurite vini imaginare".

Pe Nicolae Steinhardt călătoriile şi incursiunile în lumea culturii l-au învăţat că „străinul, a cărui scară de valori şi ale cărui puncte cardinale sunt altele decât ale noastre, este totuşi *aproapele nostru*, vecinul nostru (cum spun englezii), semenul nostru adică, în înţelesul cel mai ontologic şi mai teribil al termenului"[79]. Pentru el, nici călătoriile şi nici intrarea în labirintul culturii nu au fost „pretext al unei dezrădăcinări". Acesta poate fi, într-adevăr, un pericol pentru „cei fără temelie lăuntrică, cei versatili şi uşuratici". Pentru ceilalţi, „contactul cu alte universuri nu este decât îmbogăţire, izvor de mai multă îngăduinţă şi de înţelegere a nesfârşitei exuberanţe a creaţiei".

III. File din „dosarul vizionărilor". Filme româneşti din şi de după „Epoca de Aur"

Top Ten
Un recurs la *fair play*

Ei, da!...Era vremea să aibă şi România un clasament al celor mai bune filme autohtone. Ca în orice top, intervin – inevitabil - şi preferinţele personale, aşa-zisele „plăceri vinovate" ori jocurile de culise. Imaginea pe care o închipuie primele zece titluri din pluton este – nu se putea altfel – tributară conjuncturii şi slăbiciunilor omeneşti.

Aşadar, vârf de lance în această primă ierarhie oficială a producţiilor româneşti (realizată prin concursul a numeroşi critici români de film) e *Reconstituirea*. Niciun alt film românesc de dinainte de 1989 nu a reuşit să surprindă - mai atent, mai fără menajamente, mai acid, mai caustic - viaţa şi relaţiile umane dintr-un stat poliţienesc. Prin urmare, recunoaşterea valorii sale reprezintă un necesar şi târziu act de dreptate pentru filmul lui Pintilie. De asemenea, cu greu ar fi putut fi omise din primele zece titluri şi clasicele („prăfuite antichităţi", după unii) *Pădurea spânzuraţilor, Nunta de piatră* şi *Moara cu noroc*. Celelalte trei filme *ante*-1989 (*Secvenţe, Proba de microfon* şi *Croaziera*) au nimerit în top anume parcă spre a justifica frenezia cu care este întâmpinat şi răsfăţat – mai ales de critici – „noul cinema românesc", *post*-2000, reprezentat în acest top ten prin *Moartea domnului Lăzărescu*; *4 luni, 3 săptămâni şi 2 zile* şi *A fost sau n-a fost?*. Selecţia – arată Cristina Corciovescu – „stabileşte unele filiaţii şi verifică ideea că rădăcinile „neorealismului" românesc actual, cu succesele lui internaţionale, se află în cele mai bune filme româneşti ale deceniilor anterioare", iar „vocaţia pentru realism, pentru prelucrarea artistică a informaţiilor primite din viaţa cotidiană (în contrast cu pseudorealismul impus) nu mai trebuie demonstrată". Până aici, toate bune şi frumoase. Totuşi, parc-aş avea o rezervă faţă de prezenţa a două filme de Mircea Daneliuc în acest clasament în care nu figurează nici *Concurs*, nici *Faleze de nisip* sau *Pas în doi* în regia lui Dan Piţa. De asemenea, lipsesc şi cele trei filme-poem, inovatoare ca limbaj cinematografic transfigurator, ale lui Mircea Săucan: *Meandre*, *100 lei* şi *Ţărmul nu are*

[78] „Implicaţia fiind că ceilalţi şefi de serviciu, *neturbaţii*, s-ar fi purtat mai domol?", se întreabă retoric Steinhardt.
[79] Vezi *Primejdia mărturisirii*.

sfârşit[80]. Să fie ele mostre de „pseudorealism impus”? Aşa stând lucrurile trebuie să ne mulţumim deocamdată doar cu poezia şi eleganţa „apolinică” a filmelor clasice[81] inspirate din realităţile sfârşitului de secol XIX sau ale începutului de secol XX. Din filmele generaţiei 60-70 (cu subiecte din realităţile „Epocii de Aur”) trebuie să acceptăm că – în prezentul top ten - nu există loc *decât şi numai* pentru poezia frustă, „minimalistă” din prelucrările artistice ale lui Pintilie, Daneliuc şi Tatos.

Motive de speranţă (pentru un plus de *fair play* într-un viitor top) însă există. Critica de film *este* în curs de dezmeticire, pentru că, iată, *100 lei* de Mircea Săucan – film difuzat exclusiv în regim de cinematecă, aproape necunoscut până şi în rândul *connoiseuri*-lor – e pe locul 25, iar poziţia a 11-a revine (surprinzător şi îmbucurător totodată) insolitelor *Meandre*.

Meandre **(Mircea Săucan, 1967)**
Geometrii poetice

„Am fost în meandre toată viaţa. Numai în meandre. M-au dat afară, m-au exclus, m-au inclus, m-au descompus, m-au distrus” - se confează regizorul şi prozatorul Mircea Săucan în cartea Iuliei Blaga, *Fantasme şi adevăruri. O carte cu Mircea Săucan*, vorbind despre obstacolele „circuitului cotidian” cărora trebuia să le facă faţă. Dacă ar fi să-l credem pe Tarkovski, artistul niciodată nu lucrează în condiţii ideale. „Dacă ele ar exista, spunea regizorul care ne-a dat *Andrei Rubliov*, n-ar mai exista opera artistului, căci artistul nu trăieşte într-un spaţiu vidat. O anume presiune trebuie să existe. Artistul există tocmai pentru că lumea este imperfectă, iar arta – care se naşte într-o lume strâmbă - nu şi-ar avea rostul într-o lume perfectă în care omul nu ar mai căuta armonia, ci ar trăi pur şi simplu în armonie....”

Captând consonanţe şi umori din „nouvelle vague”, din universul lui Antonioni, Godard, Fellini, Bresson sau Tarkovski, Mircea Săucan avea să le recompunână în armonii autohtone ce constituie o operă cinematografică aparte, inedită publicului cinefil, chiar şi celui avizat (*Când primăvara e fierbinte* **–** 1960; *Ţărmul nu are sfârşit* – 1962, *Meandre* – 1967; *Alerta* – 1968; *100 lei* – 1973), faţă de care factorii de decizie (mai-marii zilei), colegii de breaslă (regizori, scenarişti, producători) şi chiar unii critici oportunişti au arătat constant o încrâncenată opoziţie - filmele sale au fost oprite de la difuzare (şi uneori chiar distruse) din motive de formalism şi / sau considerente de politică internă.

În cartea sa *Rugaţi-vă pentru fratele Alexandru,* Constantin Noica avea să anticipeze (involuntar, desigur) marca stilului Săucan. Filozoful de la Păltiniş reproşa filmelor „cu subiect”, că „vor să fixeze, în câteva imagini, libera imaginaţie a spectatorului, când ar trebui, nu ştiu cum, să i-o elibereze; poate redând de două sau trei ori, în chipuri diferite, aceeaşi scenă...” În *Meandre* (despărţirea din gară; reconcilierea de pe malul mării între bărbatul matur şi tânărul ce vrea să ştie adevărul despre părinţii săi) şi *100 lei* (dialogul dintre cei doi fraţi în maşină după momentul furtului din alimentară; traversarea, întreită, a bălţii şi raidul cu maşina condusă de fratele cel mic după mărturisirea trădării fetei; scena finală de *joy ride*) Mircea Săucan avea să reia de două-trei ori aceeaşi scenă, fiecare reluare îmbogăţind-o progresiv în semnificaţii cu riscul de a-l dezorienta (cel puţin la prima vizionare) pe spectator.

Ce se întâmplă în *Meandre*? Nimic de neînţeles, nimic subversiv. Filmul prezintă – cu o „gramatică”, ce-i drept, pretenţioasă şi sofisticată pentru spiritele comode, cu un limbaj cinematografic ce şi-a devansat cu mult momentul istoric în care a apărut – două concepţii diferite despre modul de a se realiza în viaţă a doi intelectuali (doi arhitecţi), care văd în mod

[80] Prezenţe cu totul aparte în cinematografia românească (cel puţin) prin apropierea de zone superioare ale permanenţei umane, prin proiecţia obişnuitului, firescului, realului în divin, prin descifrarea unui contur mitic în adâncurile poveştii.

[81] *Pădurea spânzuraţilor, Nunta de piatră, Moara cu noroc*.

diferit vocaţia lor demiurgică. O înfruntare abstractă cu victime concrete: o soţie ce renunţă la bărbatul pe care îl iubeşte (în favoarea unui soţ mai în vârstă, mai bogat, mai sigur, mai bine orientat politic) deşi va continua să-l reîntâlnească peste ani; un fiu care îşi pierde o vreme încrederea în sine (şi în părinţi), pentru a se reconcilia în final cu tatăl său.

Marginalizarea şi scandalul următor premierei s-au datorat neaderenţei cu modul de cinema insolit, de o redutabilă forţă artistică, practicat de Săucan. „Ce surprindea, fără îndoială, în 1967, şi surprinde şi azi – scria Iulia Blaga - este extraordinara modernitate a stilului. *Meandre* este un film foarte geometric, şi geometria lui se suprapune perfect peste acest univers fără limite spaţiale sau temporale, din care aparatul decupează frânturi de feţe şi de obiecte, adevărata mărime a adevărurilor neputând fi cuprinsă cu privirea. Aproape fiecare cadru e perfect construit, e o geometrie poetică, o poezie a formelor în alb şi negru, puţin dure, între care Săucan lasă loc formelor intermediare – griul aglomerându-se în diferite nuanţe, de la nisipul cenuşiu de pe plajă până la negurile din interioarele pe care eroii nu reuşesc, cu nici un chip să le populeze."

Deslușirea stilului Săucan nu este deloc facilă, ea presupune o prealabilă „iniţiere" şi o vie curiozitate intelectuală din partea spectatorului. *Meandre* – arăta George Littera – „se dezvoltă în planuri foarte lungi care se întrepătrund într-un *prezent-trecut* şi un *trecut-prezent.* Săucan nu vrea să povestească o istorie, nu pune în pagină evenimente, ci e interesat de *stările*, de psihologia sinuoasă a eroilor, de jocul ei labil, de senzaţiile personajelor. „Povestea" trebuie să fie articulată de către spectator din numai câteva elemente şi acest lucru presupune scoaterea lui din obişnuinţa de a privi doar întâmplările, de a i se da totul de-a gata, presupune desigur o familiarizare cu acest soi de cinematograf bazat pe sincopări, pe alunecări de spaţiu, pe translaţii temporale, un cinematograf care vorbeşte aluziv."

Alice Mănoiu remarca „ştiinţa compunerii şi recompunerii continue a construcţiei filmice, dinamice, arhitectura modernă, voita discontinuitate epică, sugestivul flux al imaginilor agresiv-subiective (director de imagine: Gheorghe Viorel Todan), montajul inspirat urmărind cu voluptate caruselul senzaţiilor, al emoţiilor cărora le împrumută un ritm de maximă expresivitate", ca şi excelentele performanţe actoriceşti (Pălădescu, Pogonat, Maftei, Nuţu, Szeles) – „toate într-o orchestraţie regizorală plină de subtilitate, ce dau operei marca profundei originalităţi."

Peste ani, geometriile poetice trasate de Mircea Săucan continuă să smulgă elogii: „Filmele sale nu stau alături de ale celorlalţi oameni, la fel si cărţile sale. La ele au acces oamenii cu har, oamenii tulburaţi de întrebări sau acei calofili care, pe întinsul unei câmpii sterpe, pot descoperi singura floare făcută chiar de mâna lui Dumnezeu. Atunci, cum se poate să nu-l iubeşti pe Mircea Săucan?" (Radu Ionescu)

Nunta de piatră **(Dan Piţa şi Mircea Veroiu, 1972)**
Poezia unei lumi tragice

Dublul debut în lung-metrajul de ficţiune al regizorilor Mircea Veroiu (segmentul *Fefeleaga*) şi Dan Piţa (segmentul *La o nuntă*), avea să propună „un cinematograf de substanţă, de esenţă şi de ţinută" (Eva Sârbu). Naraţiunea, cu puţine personaje, surprinde lumea locuitorilor din zona auriferă a Ţării Moţilor de la începutul secolului XX. Mult trâmbiţata identitate culturală românească pe care o căutăm în muzică, în tradiţii, în modul de viaţă, în peisaj ni se dezvăluie acum printr-un demers aproape ritualic lipsit de emfază sau reconstituiri artizanale, sub forma poeziei unei lumi tragice[82]. În mod neaşteptat, scria

[82] La premiera din 1973, Eva Sârbu remarca sobrietatea imaginii, a încadraturii („de o mare forţă de esenţializare, tocmai pentru că respinge orice detaliu nesemnificativ, orice linie de prisos, orice artificiu"), a jocului Leopoldinei Bălănuţă, a cântecelor ce spun povestea Fefeleagăi.

Romulus Rusan[83], povestirile „bătrâneşti" şi „tradiţionaliste" ale lui Ion Agârbiceanu aveau să le inspire celor doi reprezentanţi străluciţi ai generaţiei 70 un film de cea mai modernă expresie: „Nici că se putea concepe ceva mai cinematografic decât sisificul drum al femeii cu calul între casă şi mină, între prispă şi cimitir, între chinul vieţii şi sfâşierea morţii. Nici că se putea închipui ceva mai filmic decât spectacolul nunţii, asocierea vioristului cu dobaşul, fuga miresei de mirele bătrân şi nedorit. Nici că se putea imagina ceva mai plastic şi mai tentant imagistic decât priveliştile Munţilor Apuseni, cârciuma şi străzile bolovănoase ale Roşiei Montane."

Nunta de piatră este în primul rând un film de imagine. Sobră până la austeritate, gândită în alb-negru, gri – toate tonurile de alb, negru şi gri – imaginea lui Iosif Demian este o pledoarie pentru un „cinematograf al ochiului". Limbajul hieratic al discursului filmic (din *Fefeleaga*) şi frenezia profundă şi gravă (din *La o nuntă*) conferă unitate stilistică acestei *opera prima* din filmografia lui Dan Piţa şi Mircea Veroiu şi totodată anunţă două sensibilităţi creatoare complementare. Peste ani, amândoi cineaştii se vor întoarce la universul baladesc, Veroiu prin *Semnul şarpelui* şi Piţa prin *Dreptate în lanţuri*. De o rară putere de sugestie sunt, pe lângă imagini, şi decorurile (Radu Boruzescu şi Helmuth Stürmer) şi costumele (Marilena Şerbănescu) – elemente esenţiale în construcţia filmului, ce demonstrează un gust ales şi un rafinament de zile mari. Interpreţii (în frunte cu Leopoldina Bălănuţă, despre al cărei chip s-a spus că pare desprins din icoanele bizantine) - Radu Boruzescu, Mircea Diaconu, Petre Gheorghiu, George Calboreanu jr., Ursula Nussbacher, Ferencz Bencze, Elisabeta Jar, Nina Domiga - dovedesc o forţă de interiorizare ieşită din comun, iar compoziţiile şi orchestraţia lui Dan Andrei Aldea (cu Dorin Liviu Zaharia – voce şi fluier) au dat naştere la o muzică simplă, cu un mare impact audio-vizual.

Ceea ce se trece prea des cu vederea sau pur şi simplu nu se cunoaşte în legătură cu acest film (pe care astăzi, critici şi cinefili din România îl situează în top ten-ul preferinţelor) este selecţionarea sa pentru Săptămâna Criticii de la Cannes. Împreună cu *Duhul aurului* (realizat în aceeaşi manieră de aceeaşi echipă şi ajuns pe ecrane cu o întârziere de doi ani), *Nunta de piatră* a fost adesea prezent la numeroase festivaluri internaţionale, precum şi în diverse retrospective ale filmului românesc. Catalogat drept „film de artă", adresat unui public „elitist", dipticul lui Dan Piţa şi Mircea Veroiu a trebuit să fie vizionat de nenumărate ori până să i se dea aprobarea de difuzare şi, atunci când, după câţiva ani de tergiversări a primit undă verde, a avut parte doar de o umilitoare distribuţie, limitată la câteva cinematografe periferice. În ţară, factorii de decizie i-au dat un calificativ de calitate mediocru, iar realizatorii au fost sancţionaţi „pentru atitudini estetizante", fiind puşi să plătească pelicula.

100 lei **(Mircea Săucan, 1973)**
Polifonii poetice

După premiera *Meandrelor* din 1967, mulţi comentatori şi critici (din ţară şi din străinătate) au remarcat cu mult interes noile căi pe care filmul lui Săucan le deschidea cinematografiei române în direcţia unui limbaj mai modern şi a unei problematici mai complexe decât cea abordată până atunci. A urmat imediat o intensă campanie negativă de presă (alimentată de invidia şi reaua voinţă a unor grupuri de colegi de breaslă) soldată cu retragerea filmului de pe ecrane. Sergiu Nicolaescu, unul din cei care l-a împins pe Mircea Săucan pe linie moartă, avea să-i spună: „Săucane, s-a terminat cu tine. Eşti scos din ring. Scurt. Ai luat K.O. după *Meandre* şi nu te vei mai ridica niciodată."[84] Din fericire,

[83] În volumul *Filmar*.

[84] Pentru conformitate, vezi cartea Iuliei Blaga, republicată de portalul LiterNet, *Fantasme şi adevăruri. O carte cu Mircea Săucan.*

„nemuritorul comisar” s-a înşelat: câţiva ani mai târziu, în 1971, lui Săucan i se propune să regizeze (tot pe scenariul lui Horia Lovinescu şi tot cu directorul de imagine Gheorghe Viorel Todan) *Suta de lei*. Atunci aveau să fie lansate de Ceauşescu şi faimoasele sale Teze din iulie (ce marcau, după model chinezesc şi nord-coreean, începutul sinistrei revoluţii culturale), iar Săucan avea să comenteze, profetic: „Acesta e sfârşitul.”

Spre deosebire de *Meandre*, în *Suta de lei* limbajul este mult mai direct: doi fraţi cu caractere şi concepţii antitetice despre lume ajung să se reîntâlnească după mai bine de zece ani; unul dintre ei (Ion Dichiseanu) e actor „la modă” şi încearcă să-l domesticească pe celălalt (Dan Nuţu), mai tânăr, visător, nonconformist, suflându-i iubita. „Chipurile lui Ion Dichiseanu si Dan Nuţu – observa Sorin Vieru - se suprapun perfect, absolut perfect peste cele ale personajelor întruchipate; într-un fel, actorii îşi anticipează acolo propriul lor destin moral.” Mai vechile leit-motive şi obsesii ale regizorului definesc şi în *Suta de lei* stilul Săucan: secvenţe reluate de două-trei ori pe parcursul filmului (mereu îmbogăţite de semnificaţii), eşuarea în mizerie sufletească, ecranul TV[85].

Unul din primele filme neorealiste româneşti, *Suta de lei* povesteşte în imagini foarte simple despre lucruri extrem de obişnuite (dar tabu pentru Ceauşescu) precum: violenţa în rândurile tineretului, lipsa de educaţie, neadaptarea tinerilor la regimul socialist. După o epuizantă luptă cu cenzura, filmul este scurtat arbitrar, unele secvenţe refilmate, ajungându-se la o variantă trunchiată şi edulcorată, neagreată de autor, dar acceptată de organele superioare şi difuzată apoi în premieră pe ecrane în 1973. „Filmul – aflăm tot din cartea Iuliei Blaga - a fost maltratat în cel mai josnic mod. Eroul nu mai murea la final, au fost scoase oile dintr-o secvenţă pur poetica, benignă, a fost eliminat până şi Buick-ul cumpărat de la Studioul „Buftea” de la Lica Gheorghiu. Au fost adăugate lozinci, iar premiera a fost, de fapt, o anti-premieră tragică. Directorul filmului, Constantin Roates, a murit în urma unui atac de cord imediat după ce a aflat de arderea negativului din ordinul Elenei Ceauşescu. Regizorul a ajuns la spital.” Abia după 1989 s-au executat pozitivele filmului complet (aşa numitul *director’s cut*).

„Cea mai de seamă izbandă a filmului *Suta de lei* – afirmă Virgil Duda - constă în faptul că, în vreme ce începe să curgă genericul final, simţi dorinţa unei noi lecturi”. Ultimele replici din film sunt rostite elegiac de fratele mci mic („*Am crezut în tine / Am crezut în ea / În tine ca-ntr-un zeu / În ea ca-ntr-un miel / Şi m-aţi înşelat la fel, la fel, la fel...*”) în timp ce fratele mai mare, care îi dă mezinului un colţ de canapea şi o sută de lei (sinonimul indiferenţei) dar nu şi un pic de căldură, trece printr-un proces grotesc si tragic. Îşi trăieşte revelaţia mizeriei sale de-abia la final, când televizorul („revelator al adevărurilor”) îi restituie figura fabricată din clişee zdrenţuite: cântă şi dansează în frenetice ritmuri pop, se zbenguie ridicol fără să i se audă vocea. Montajul accelerează apocalipsa care vine prin cutremure, revărsări de ape şi erupţii vulcanice, timp în care mâini neauzite aplaudă în *gros plan* întregul sfârşit cosmic.

Înainte de necesara redescoperire a lui Mircea Săucan – cineast care se cuvine restituit publicului şi care, prevestea George Littera, „îşi va relua locul în ierarhia reală a valorilor o dată cu dezmeticirea criticii” – să rămânem cu aprecierea generoasă şi exactă a unuia din colegii săi de breaslă, regizorul Savel Stiopul: „Dacă fenomenul Mircea Săucan ar fi lipsit cinematografului românesc, am fi fost săraci cu dimensiunea care face orgoliul oricărei culturi: insolitul. Apariţie singulară şi meteorică, fără filiaţie evidentă şi fără descendenţă, imposibil de clasificat, de înregimentat, aproape de inacceptabil şi cu toate acestea vital

[85] „În ambele filme – observă Iulia Blaga - micul ecran devine receptaculul memoriei (colective şi individuale), un revelator al adevărurilor, dar şi ecran al proiecţiilor alegorice, esenţiale. În *Meandre* erau păsări flamingo călcând încet şi tragic. Era un contrapunct poetic la răceala relaţiilor umane ale eroilor. În *Suta de lei* ecranul este un revelator al ipocriziei, o oglindă care nu deformează, ci doar măreşte diformităţile deja existente ale personajelor.”

necesară, opera sa insolită creează efectul unui reper dar şi al unei permanente dezorientări pentru spectator."

Singurătatea florilor **(Mihai Constantinescu, 1976)**
Terapia firescului

Un medic (Radu Beligan) dintr-o mare întreprindere bucureşteană, un om la apogeu, realizat pe plan profesional, este un orgolios însingurat şi un ratat în viaţa sentimentală, distrusă de propria egolatrie. Nu mai are familie (a divorţat datorită unei legături pasagere), s-a înstrăinat de propria-i fiică adolescentă, care tocmai a picat la facultate[86], nu are prieteni, dar întâlneşte într-o bună zi un şofer de taxi hâtru şi sfătos, un duhovnic socratic al timpurilor moderne (Toma Caragiu), care-l plimbă prin Bucureşti încoace şi-ncolo, pentru...a-l scăpa de un buchet de flori stinghere. Florile i-au fost aduse în semn de recunoştină de cineva din partea unei femei necunoscute (o pacientă pe care a tratat-o), al cărei nume nu-i spune nimic. Nu reuşeşte să scape de acele flori pentru că, de fiecare dată, în mâna lui florile păreau de plastic, păreau moarte. Nimeni nu i le primeşte.

Ultima sa vizită cu taxiul din acea zi grea (iar el nu este nici obişnuit, nici pregătit să aibe zile grele) o face acasă la fratele său (Colea Răutu) - un muncitor în pragul pensionării, ce tocmai îşi serba ziua onomastică alături de prieteni şi pe care nu-l mai văzuse cam de multă vreme. Ajunge astfel într-un alt mediu: un mediu muncitoresc, de oameni „simpli", „fără carte", dar curaţi sufleteşte. Memorabilă e răfuiala verbală dintre fraţi, în vie, printre ciorchini de struguri tomnatici. Doctorul îşi mustră fratele să nu mai fumeze aşa mult („fumatul e sinucidere curată"), să nu mai bea (vin, cafea), să nu-şi mai bată joc de viaţa lui. Răspunsul muncitorului (care şi-a sacrificat tinereţea pentru ca fratele său să poată studia): „O fi, dar să ştii că n-aş schimba locul cu tine. Tu însă îţi baţi joc de vieţile *altora*. Crezi tu că există pe lume un om mai singur pe lume, un om care să fi făcut *totul* ca să rămână singur? Nevastă nu mai ai, fată nu mai ai, prieteni n-ai avut niciodată..." „Poate ar trebui să mulţumesc lui Dumnezeu că mai am un frate..." – zice doctorul ironic. „N-ar fi rău, dar tu nici Dumnezeu nu mai ai." „Ce, acum ai devenit bigot?" i-o-ntoarce doctorul, caustic. „Nu, nu că nu m-am gândit la Ăla de sus…Mă gândeam la ăla care se cheamă bucuria de a trăi printre oameni, pentru oameni, ca oamenii...De ce să nu beau cafea? Ce se poate întâmpla? Să mor mai devreme decât trebuie? Atâta pagubă… Tu însă, frate, eşti obligat să te păzeşti de moarte! Da, da...Ca să-ţi rămână cât mai mulţi ani să poţi începe o altă viaţă. S-o uiţi pe asta şi s-o dai dracului. Şi să-ncepi alta. Alta frate, alta..."

Singurătatea florilor nu place datorită limbajului cinematografic folosit - regia (Mihai Constantinescu) este la limita mediocrului. El, eventual, îşi seduce spectatorii prin dialoguri (scenariul: Octav Pancu-Iaşi şi Mihai Valter, după o idee de Teodor Mazilu) şi câteva interpretări actoriceşti remarcabile. Povestea acestui personaj care „a făcut *totul* ca să rămână singur"[87] este o mini-odisee în infernul singurătăţii noastre, pe care îl creăm şi îl hrănim cu propria noastră indiferenţă. Faţă de semeni şi, în primul rând, faţă de sine. Doctorul Pavel (interpretat de Radu Beligan) este însă norocos. Asemenea Apostolului al cărui nume îl poartă, are parte de câteva reîntâlniri providenţiale care-i netezesc drumul spre acea „nouă viaţă": cu fiica acum majoră şi independentă (Micaela Caracaş), cu fosta soţie (Valeria Gagealov), cu un fost prieten pe care l-a trădat cândva (George Constantin), cu un fost elev (Constantin Fugaşin) din vremea când doctorul avea nişte ore de biologie la un liceu şi împuia

[86] „A dat la facultatea de poduri şi şosele, mai cu seamă de şosele...Va deveni o excelentă specialistă în făcutul şoselelor şi al trotuarelor - mai ales al trotuarelor" - glumeşte amar maică-sa.

[87] Şi, în acest sens, este – până la un punct - frate bun cu magnatul din *Cetăţeanul Kane*, cu doctorul Hristea din *Faleze de nisip*, cu actorul Andrei din *100 de lei* – filme de referinţă în cinematograful mondial şi, respectiv, românesc.

capul elevilor săi cu lozinci în care, desigur, nu credea nici el. Dar mai ales are parte de întâlnirea cu taximetristul sfătos şi înţelept – un „modest om simplu", tată de familie. Toate sunt prilejuri rare ce îi transformă călătoria cenuşie, plină de poticneli, într-un posibil drum al Damascului.

Epilogul acestei pseudo-drame psihologice cu elemente de comedie lirică? Doctorul şi al său taximetrist-duhovnic (un adevărat maestru al firescului) nu mai merg cu maşina „tot înainte", ci - simbolic, *metanoic*, restaurator – virează înapoi cu 180 de grade. Pentru că, aşa cum se spune pilduitor in film, „atunci când ceva nu merge în urmă, să nu mergi prea repede înainte".

Seria *Ardelenilor* (Dan Piţa, Mircea Veroiu, 1978-1981)
Euforie echilibrată şi gravitate artistică

Serialul în trei pisoade cu ardeleni[88] este, în contextul cinematografiei româneşti, mai ales o replică inteligentă şi cu dialoguri nostime, pline de savoare (scenarist: Titus Popovici, înlocuit la ultima parte a seriei de Francisc Munteanu) la adresa filmelor de serie, de aventuri pe „fundal istoric". O demonstraţie despre cum se poate face un film de succes la public cu profesionalism şi detaşare ironică faţă de poncifele genului - în acest caz, *western*-ul. Genericul celor trei filme adună importante nume de cineaşti care şi-au dat – anterior şi ulterior – măsura în creaţii cinematografice de referinţă. Actorii[89] vorbesc – mai mult sau mai puţin pocit - engleza americană (unii dintre ei au vocea dublată la *post sincron*) şi dau viaţă unor profeţi, actriţe sau bandiţi din acea lume nebună, nebună pe unde colindă cei trei fraţi ardeleni, la sfârşitul secolului al XIX-lea.

Atmosfera şi culoarea *Ardelenilor* (cu numeroase cadre în care lumina devine parcă palpabilă), cadrajele şi planurile insolite filmate cu matematică precizie, contrapunctul rafinat al culorilor şi simţul inefabilului sunt rodul sensibilităţii directorilor de imagine (Nicolae Mărgineanu, Călin Ghibu, Marian Stanciu, asistaţi de viitorii operatori: Anghel Deca şi Vlad Păunescu), a scenografului Aureliu Ionescu şi a pictoriţei de costume Doina Levinţa. Cu toţii izbutesc să dea expresivitate şi forţă realistă decorurilor şi, respectiv, costumelor gândite sugestiv de cei doi cineaşti comanditari (regizorii Piţa şi Veroiu), a căror ştachetă de exigenţă estetică e stabilită invariabil pentru întreaga echipă de colaboratori.

În fine, compozitorul Adrian Enescu scrie pentru *synthesizer* o muzică diferită la fiecare din cele trei episoade ale seriei. *Sound*-ul de tip *country* se îmbină armonios cu *melos*-ul popular ardelenesc; teme precum neaoşa „Mocioriţă" sau „Alpha" (de Vangelis) sunt citate, topite, filtrate şi dezvoltate într-o muzică electronică (mixată cu vocile fetelor de la grupul 5T şi a lui Mircea Romcescu) scrisă – atent, cu har şi cu dăruire – pentru fiecare cadru-secvenţă în parte.

Inspiraţia euforică echilibrată este nota dominantă a celor doi regizori de marcă ai generaţiei 70. Gravitatea artistică – o constantă în creaţia lor – avea să constituie un pas spre profunzimi, spre viitoarele filme din anii 80[90], care le-au asigurat un loc important în patrimoniul cinematografiei româneşti.

Ma-ma (Elisabeta Bostan, 1977)

---

[88] *Profetul, aurul şi ardelenii*, *Pruncul, petrolul şi ardelenii* de Dan Piţa, *Artista, dolarii şi ardelenii* de Mircea Veroiu.

[89] Ilarion Ciobanu, Ovidiu-Iuliu Moldovan, Mircea Diaconu, Victor Rebengiuc, Carmen Galin, Gheorghe Visu, Rodica Tapalagă, Mircea Albulescu, Marcel Iureş, Ioana Crăciunescu, Ştefan Iordache, Dragoş Pâslaru, Jean Constantin ş.a.

[90] *Concurs, Faleze de nisip, Dreptate în lanţuri, Pas în doi,* respectiv *Semnul şarpelui, Sfârşitul nopţii, Să mori rănit din dragoste de viaţă, Adela*.

Farmecul discret al unui *musical* inteligent şi feeric

A fost odată ca niciodată o vârstă de aur a filmului românesc de anvergură, a filmului spectacol de tip *big budget*. Feeria muzical-coregrafică *Ma-ma* este un astfel de film. Ce-i drept, această superproducţie este internaţională (româno-ruso-franceză), filmată în trei versiuni: română, rusă şi engleză. Pornind de la motive – parodiate, prelucrate - din cunoscuta *Capră cu trei iezi* de Ion Creangă şi din alte basme ale lumii „în care binele învinge răul", regizoarea Elisabeta Bostan a supervizat o echipă de profesionişti care, printr-o excelentă muncă în echipă, au contribuit la naşterea unui *musical* inteligent şi încântător deopotrivă.

Nici nu ştii cu ce să începi mai întâi. Să remarci exotismul şi hazul costumelor (Tomina), al măştilor (Vitali Lvov, Eva Vajda), fantezia şi culoarea decorurilor (David Viniţki, Zoltan Szabo, Ioana Canturiari Marcu), eleganţa momentelor coregrafice (Valentin Mahohin) sau perfecţiunea formidabilelor peruci Alexandre din Paris? Dar copleşitoare nu este numai plastica filmului (surprinsă cu precizie de camera lui Ion Marinescu şi Konstantin Petricenko), ci şi componenta lui sonoră. Muzica lui Temistocle Popa şi Gérard Bourgeois (pe versuri duioase ori hazlii de Flavia Buref, Mihai Dumbravă, Vasilica Istrate), rafinat orchestrată şi dirijată de Jean Claude Dequeant are un *sound* impecabil şi datorită lui Anuşavan Salamanian, care a asigurat cu măiestrie compartimentul de *sound design*. Ceea ce se aude este un amestec surprinzător de folclor, *rock* şi *valse-musette* ce aminteşte de ritmurile disco ale lui La Bionda, de *Jesus Christ Superstar, Umbrelele din Cherbourg***,** dar şi de doinele româneşti.

„Legea" în care se înscrie *Ma-ma* (cu titlul internaţional *Rock'n'roll Wolf*) este aceeaşi după care judecăm un spectacol de *rock opera* sau unul de balet (remarcabilă contribuţia Circului pe gheaţă, a Baletului pe gheaţă şi a Teatrului Mare din Moscova). Gesturile şi mimica personajelor se supun acestor convenţii. Actorii oferă şi ei adevărate microrecitaluri: Ludmila Gurcenko (o Capră cu năbădăi), Mihail Boiarski (un Lup pe post de dur „cu sânge de apaş"), Florian Pitiş (Papagalul), George Mihăiţă (Măgarul), Oleg Popov (Ursul), Marina Polyac (Veveriţa), Violeta Andrei (Rândunica), Evgheni Ghercikov (Berbecul), copilul Lulu Mihăescu etc.

Filmul Elisabetei Bostan – nelicenţios, încărcat de tandreţe şi de ironie necaustică - poate părea desuet pentru spectatorul obişnuit de la începutul de secol XXI. El poate să placă ori să treacă neobservat în funcţie de sensibilitatea sa muzicală şi plastică, de dorinţa sa de a redeveni, preţ de câteva clipe, copil.

***Rătăcire* (Alexandru Tatos, 1978)**
Cronica unei înstrăinări

Un grup de tineri studenţi filologi se întorc dintr-o excursie la munte. Într-o gară aşteaptă un tren care să-i ducă înapoi acasă. Doi dintre ei, Adrian (Dan Nuţu) şi Doina (Ioana Pavelescu), par îndrăgostiţi unul de celălalt. Lumea întreagă pare a lor. După consumarea genericului din idilica uvertură, asistăm la o nuntă. Mireasa, ce pare fericită, e Doina. Mirele este Hans (Klaus Gerke), un neamţ din RFG cu „situaţie" şi „perspective". Aşa începe „rătăcirea" (abaterea de pe „cale"), înstrăinarea Doinei – de iubitul ei Adrian, de foştii colegi de facultate, de ceea ce se cheamă patrie şi de sine. Pe această schemă, luptându-se cu inerentele clişee impuse de ideologia vremii, este construită *Rătăcirea* lui Alexandru Tatos (regia) şi Ion Băieşu (scenariul). Al doilea lung-metraj al lui Tatos (după succesul *Merelor roşii*) este produs şi realizat într-un climat social-politic în care „decadentul Apus" este diabolizat. La sfârşitul anilor 70 (şi în tot deceniul următor – ultimul din „Epoca de Aur") încă se făcea puşcărie, în România, pentru deţinere ilegală de valută şi „colaborare cu cetăţeni străini". În *acest* context se cuvine a recepta *Rătăcirea*.

Există, în filmul lui Tatos, două lumi aflate musai într-o relaţie de antonimie, aşa cum o cerea politica PCR. Semnele „patrimoniului" pe care un atare film de tip comandă socială trebuia să-l apere (nunta cu lăutari şi proto-manele gen „Of, of, măi, măi"; ceaiurile dansante şi excursiile în natură cu grupul de prieteni, ce presupun un anumit tip de comunicare, de solicitudine prietenească) se opun sclipirilor amăgitoare ale vieţii occidentale (reclamele multicolore de pe străzi; luxul din familia lui Hans; acţiunile de caritate ale mătuşii aristocrate) şi rigidităţii ei. Numai talentul unei echipe (regizor, operator, actori) s-a priceput să mai diminueze din ridicolul şi artificialitatea acestui contrast maniheist, ireconciliabil. Drumul Doinei de la Est la Vest nu se putea încheia, nu-i aşa, decât cu întoarcerea ei acasă.

Fapt (aproape) divers: interpreta principală avea să trăiască, dincolo de ecran, o experienţă oarecum asemănătoare Doinei. Cât de „acasă" i se pare acum locul pe care cândva l-a schimbat pentru o cetate mai bună? Iată-i mărturia străbătută de mâhnire, din A.D. 2010: „Totul în jurul meu se risipeşte într-o vâltoare agresivă, care vine parcă dintr-un organism străin, cu rezonanţe puternice în noi. Prin aceste locuri unde m-am născut, marcate de dimensiunea majoră a creştinismului, onoarei, simplităţii şi tradiţiei, îndurarea a cunoscut poate cea mai îndelungată formă de supravieţuire. Acum, în jurul nostru, se desfăşoară agresiv şi vulgar exhibiţionismul primitiv al unei societăţi bolnave, care este trasă la răspundere pentru tot ceea ce se întâmplă, luându-se în calcul în mod viclean şi oneros efectul, şi nu cauza pentru care ne aflăm aici. Credinţa, conştiinţa, onoarea, adevărul, cuvântul potrivit pe înţeles şi faptă au rămas undeva în ridicol şi dicţionare. A venit vremea batjocurii, a generaţiei spontanee. Nu trăim altceva decât consecinţa tragică a peste 60 de ani de minciună. Eminescu a murit şi conştiinţele sunt letargice. Să le fi «ieşit» cu succes experimentul? Să ne fi asasinat oare şi speranţa o dată cu modelele? Aşa că azi pot să spun, parafrazând-o pe Maşa lui Cehov: Port doliul ţării mele, sunt nefericită."

Sfârşitul nopţii **(Mircea Veroiu, 1983)**
Unde sunt *Aurorele* de altădată?

Un procuror sufletist (Mircea Diaconu) e pe urmele unui presupus infractor (Gheorghe Visu) pe care toate probele îl acuză. A călcat un copil pe zebră, iar victima a decedat. Dar procurorul empatizează cu cel pe care îl poate trimite foarte uşor la pârnaie. Simte că omul din faţa lui este nevinovat. Intuieşte (foarte exact, de altfel) disperarea din sufletul acelui vatman (venit, ca şi el, de undeva de la ţară, încă neobişnuit cu oraşul) pe care este decis să-l salveze. Numai că între timp, din disperare, acesta va accepta ajutorul interlopului Giany (Cornel Patrichi), care îi cere (promiţându-i că-l scapă de pârnaie) să fure un clasor de timbre scumpe din casa unui bătrânel colecţionar.

Personajul lui Mircea Diaconu acţionează asemenea binecunoscutului comisar cu sensibilităţi din filmele Nicolaescului şi ajunge cu cinci minute mai repede la locul faptei. Vatmanul, care nu mai apucă să spargă casa filatelistului, se sperie şi o ia la goană pe străzile centrale ale Bucureştiului. Procurorul, secondat de un miliţian, după el. Până când, la un colţ de stradă, vatmanului se întâmplă să îi sară-n faţă unui şofer, izbindu-se din plin de parbrizul maşinii acestuia. Atunci, procurorul îl ia în braţe pe accidentat într-o maşină oprită pe loc de miliţian şi, pentru câteva clipe, scena aduce a Pietà. „Cum s-a-ntâmplat, dom'le, cum s-a-ntâmplat?" întreabă şoferul care se îndreaptă acum spre spital. „Cum să se-ntâmple, ca de obicei… El i-a ieşit în faţă, ăla a frânat. Brusc." Şi auzim deodată vocea vatmanului, în timp ce-i vedem chipul încremenit din braţele salvatorului său: „Mi-a sărit în faţă şi-atunci am frânat. Brusc." Erau vorbele pe care, la anchetă, le spusese procurorului. Pentru prima data, filmul devine (ca şi în mai sus pomenitul film de Tarkovski) color. Noaptea – aievea – s-a terminat. Procurorul se plimbă pe malul unui lac, alături de vatman, iar pe cer soarele dă să răsară. Nu-şi spun nimic, dar – pe fondul unor sugestive sonorităţi elegiace de Adrian Enescu

(autorul muzicii din film) – auzim în continuare câteva replici din timpul anchetei: „Aici în dosar scrie că te-ai născut la Tănăşeşti.” „Da, acolo am şi crescut. Acu’ doi ani am plecat de-acasă.” „Şi, mai făceaţi baie în iazul ăla cu salcia strâmbă-n mijloc?” – vrea să ştie procurorul care, se pare, e de prin părţile acelea. „Nu, a secat de mult. Ne duceam tocmai în vale, la pod.” „Îţi dai seama că dacă eram cu un an-doi mai tânăr mergeam la pescuit împreună?” „Dacă vrei te duc eu la un loc pe care-l ştiu numai eu.” „Hai mă, hai!” încuviinţează procurorul.

A fost sau nu real schimbul de replici din epilog? Dar ce înseamnă până la urmă „real”? Un lucru e sigur. Secvenţa de final din *Sfârşitul nopţii* prefigurează într-un chip profetic ceea ce avea să se întâmple cu regizorul Mircea Veroiu 15 ani mai târziu. Pe patul de moarte, asemenea procurorului milostiv, a fost şi el ocrotit şi îngrijit de bunul său prieten din copilărie, Gelu Netea. Acestuia, Veroiu avea să-i spună, atunci când i s-a propus să se mărturisească: „Lasă-le încolo de ritualuri. Cu barba pe care o ai acum îmi poţi fi duhovnic. Ba chiar te numesc părintele Zosima. Niciunui alt părinte nu i-aş fi mărturisit mai multe decât ţi-am mărturisit ţie. Plus că e pe gratis…” Vezi cartea Silviei Kerim, *Mircea Veroiu – Ultima vară a tinereţii*.

Marele său prieten de-o viaţă i-a rămas credincios până la capăt. În dimineaţa zilei de 26 decembrie 1997, la ora 9, i-a pus mâna pe piept, i-a simţit în podul palmei ultima bătaie de inimă şi i-a aprins lumânarea creştinească.. „Despre fumul de la Crematoriu – adaugă „părintele Zosima” - nu vreau să spun nimic. N-a fost nici un fum. A fost un curcubeu ce s-a ridicat deasupra unui suflet. Sufletul prietenului meu. Ca o obsesie a Prieteniei. Temă care pe Mircea l-a obsedat toată viaţa. În toate filmele sale. În toate amintirile mele.”

Faleze de nisip **(Dan Piţa, 1983)**
Cetăţeanul Hristea

Povestea din *Faleze de nisip* - film atipic pentru perioada cenuşie pe care o traversa România în plin cult al personalităţii ceauşiste - este relativ simplă. Pe o plajă se petrece un furt de diverse obiecte: un radio-casetofon, o cruciuliţă de aur, nişte bani. Victima e doctorul Theodor Hristea, chirurg ajuns la apogeu, realizat profesional şi cu multe relaţii, care se află în vacanţă pe malul mării împreună cu iubita sa, Cristina, şi prietenul lor comun, Ştefan. Cu veleităţi de detectiv, medicul acuză – doar pe baza asemănării fizice cu făptaşul real - un tânăr tâmplar („Puştiul”) ce se afla, în ziua următoare furtului, pe aceeaşi plajă. Doctorul intervine activ în anchetarea cazului prin cerbicia cu care îl constrânge pe „Puşti” să recunoască fapta pe care n-a comis-o. Cel acuzat - doar în aparenţă un nimeni, un „neisprăvit” - se dovedeşte, în ciuda repercusiunilor pe care le suferă (concediere de la serviciu datorită absentării nemotivate în timpul anchetei prelungite din lipsa probelor, câteva luni de puşcărie), mult mai puternic, mai rezistent psihic.

Filmul lui Dan Piţa surprinde două moduri diferite de a înţelege libertatea şi de a se raporta la realitate. „Puştiul”, care are doar vina de a se fi aflat *unde* nu trebuia şi *când* nu trebuia, se călăuzeşte în viaţă după un posibil „volant”, ia seama la „posibile aberaţii”, caută în toate dreapta socotinţă – aşa cum este zadarnic îndemnat doctorul, de către personajul Profesorului. Acuzatul este apărat de Ştefan, cel mereu „atent la nuanţe” (şi care, încredinţat fiind că „asemănarea nu înseamnă realitate”, refuză să depună mărturie împotriva lui), şi de Cristina (logodnica doctorului). Chirurgul Hristea (Victor Rebengiuc) nu ţine cont de nimeni şi de nimic, vrea să modifice realitatea dorind să o conformeze voinţei lui ce nu poate fi contrazisă. La un moment dat, doctorului (devenit, după întoarcerea de la mare, director de spital şi membru oportunist „în toate comitetele şi comisiile”) i se spune de către Ştefan - prietenul său loial, singurul care nu l-a părăsit: „Tu ai mâini de aur, trebuie să fii medic, nu director de spital, medic! Cine are mâini de chirurg, nu are dreptul să lucreze într-o carieră de piatră, chiar dacă acesta ar fi *hobby*-ul vieţii lui”... *Faleze de nisip* anticipează (involuntar?)

melodrama ce avea să i se întâmple lui Piţa mai cu seamă după 1990. Din perspectiva momentului actual, în acest film despre – între altele – trădarea vocaţiei şi risipirea sufletului (ca în *Cetăţeanul Kane*) Dan Piţa poate ar putea să spună, bovaric: „Doctorul Hristea sunt chiar eu."

Faleze de nisip avea să reprezinte, alături de *Concurs* şi *Pas în doi*, al doilea segment[91] dintr-o trilogie gândită sub semnul „căutării purităţii", realizată în cea mai fastă perioadă creatoare a regizorului său.

Dreptate în lanţuri **(Dan Piţa, 1984)**
Amintire cu haiduci

Imediat după interzicerea arbitrară a *Falezelor de nisip* de la începutul anului 1983, Dan Piţa a intrat în producţie cu această poveste *retro* despre haiduci, cu un titlu care – inevitabil – amintea de nedreptatea ce i se făcuse filmului său precedent. De parc-ar fi vrut să rostească revoltat, într-un glas cu menestrelul Vali Sterian: „Unde-s pistoalele? Unde-s pumnalele? / Caii şi flintele haiducilor?"

Genul de aventuri părea – atunci, ca şi acum - ultrafolosit. Personajul (un justiţiar) trimitea, la o primă privire, la eroii istoricelor filme istorice ori la cele cu comisari. Dar Piţa - ajutat de o echipă de profesionişti - directorul de imagine Vlad Păunescu[92] şi compozitorul Adrian Enescu[93] fiind principalii colaboratori, alături de admirabilii actori: Ovidiu-Iuliu Moldovan, Claudiu Bleonţ, Petre Nicolae, Victor Rebengiuc, Maia Morgenstern, Vasile Niţulescu, Patricia Grigoriu, Ana-Maria Călinescu – a ştiut să se ferească de capcanele şi poncifele filmelor „de acţiune", ce mizează pe divertisment şi spectacol exterior.

Dreptate în lanţuri îşi propune să radiografieze „jocul secund" şi plin de nuanţe din existenţa unui mit - un personaj sortit să intre în legendă. Filmul lui Piţa e astfel un film nu atât despre un om în afara legii care omoară ciocoii şi ia de la bogaţi ca să dea la săraci, despre eternul haiduc „frate cu codrul verde", cât despre ideea de dreptate, care smulge lanţurile de ieri, de azi, dintotdeauna.

Pas în doi **(Dan Piţa, 1985)**
Apogeul unui regizor

Ceea ce surprinde plăcut la *Pas în doi* (încă de la premiera sa din 1985) este disponibilitatea regizorului de a pune – într-un mod neconvenţional - accentele, de a stabili „centrul de greutate" al filmului într-o stare de inspiraţie cinematografică pe care nu avea s-o mai regăsească ulterior. Fundalul poveştii nu constituia, în sine, o noutate. Filme despre viaţa într-o uzină ori despre mediul industrial se mai făcuseră în cinematografia românească, dar niciunul nu a izbutit să depăşească zona unui realism convenţional „de suprafaţă" pentru a ajunge la captarea unui adevăr sufletesc în strania atmosferă a unui „realism magic"[94]

---

[91] Este, totodată, şi cel mai „incomod" pentru factorii de decizie. Filmul a fost scos din circulaţie la doar două zile de la premieră, iar la celebra conferinţă pe probleme de cultură şi artă de la Mangalia, Ceauşescu însuşi avea să-l înfiereze pentru „denaturarea realităţii socialiste".

[92] Poezia imaginii din *Dreptate în lanţuri* – scria Eva Sârbu în revista *Cinema* – „arde chiar şi în alb-negru".

[93] Muzica lui Adrian Enescu pentru *Dreptate în lanţuri* – scrie Eva Sârbu – este „gravă, majestuoasă, ea nu însoţeşte, ci precede, sugerează sensul imaginilor şi poate că nici nu este muzică, ci un univers de sunete armonioase".

[94] Comparativ cu Mircea Daneliuc (şi, s-ar putea adăuga: Lucian Pintilie, Alexandru Tatos şi regizorii născuţi – în secolul XXI – din „mantia" lor), care vede viaţa, realitatea, „aşa cum este", Piţa – arată Florian Potra în *Aurul filmului* vol. II - o vede mai curând „cum ar trebui să fie".

(excepţie face, poate, inegalul *Filip cel bun*, din creaţia aceluiaşi Dan Piţa). Niciunde altundeva uzina nu reuşea să fie un personaj credibil, viu, cu drepturi egale în construcţia filmului.

În *Pas în doi* se poate vorbi despre un consens creator al întregii echipe de cineaşti: imaginea (Marian Stanciu) este variată şi expresivă, cu filtre de atmosferă, obiective deformante, unghiuri incitante ce exploatează la maxim decorurile şi costumele; muzica (Adrian Enescu) se constituie într-un adevărat „poem simfonico-electronic" ce devine – scria Eugenia Vodă - „un fel de odă adusă dorinţei de a exista"; montajul (Cristina Ionescu) este alert şi ritmat; actorii îşi înnobilează partiturile – de mai mare sau mai mică întindere – cu firesc şi talent[95]. Scenariul (George Buşecan) este, pentru Dan Piţa doar o sugestie emoţională ca „fapt de viaţă", mai ales în creionarea personajelor principale (Maria, Ghiţă şi Mihai), un punct de pornire pentru o construcţie filmică autentică. Dincolo de discuţiile despre planul industrial şi despre economia de materiale, tinerii din filmul lui Dan Piţa trăiesc ceva foarte fierbinte: se îndrăgostesc, se urăsc, se ciocnesc pentru a-şi lămuri unul altuia adevărurile pe care le trăiau şi le înţelegeau în felul lor.

Secvenţă-rapel: discoteca (un film în film) – unul din cele mai concentrat-dramatice momente, cu o certă dimensiune antologică: nimic în spirit de divertisment (ritmurile dansante – o prelucrare inspirată la *synthesizer* a cântecului popular bănăţean „Frumoasă vecina noastră" – se metamorfozează treptat în sonorităţi grave, sobre, „existenţiale"), ci o surprinzător de elocventă modalitate de a divulga alte faţete ale personalităţii tinerilor din film. Acolo, în timpul discotecii, se leagă şi se dezleagă prietenii, relaţii: Mihai o cucereşte (iar Ghiţă – cel puţin o vreme - o pierde) pe Maria, Dodo cel idealist („Femeia ar trebui să fie jumătatea bărbatului în elanuri, în dragoste, nu un sclav care să calce şi să spele după bărbatul ei") este sedus de Felicia (dezgheţată, emancipată, fâşneaţă), strungarul Bob este părăsit de nevastă (care se aruncă în braţele unui pictor), iar parvenitul de Iulian se plimbă viclean printre perechile ce dansează, contemplându-şi meschinăria şi singurătatea.

Pas în doi a fost larg difuzat în ţară şi chiar răsfăţat de câteva premii (la Costineşti, dar şi la Berlin, unde a luat „Ursul de Argint"). După primele rulări însă, au fost operate (următor indicaţiilor venite „de sus") câteva scurtări de secvenţe, ce aveau menirea să perie filmul de aşa-zisele „îndrăzneli"[96].

Imposibila iubire **(Constantin Vaeni, 1984)**
Alchimia iubirii cu acid sulfuric

---

[95] Claudiu Bleonţ, Ecaterina Nazare, Petre Nicolae, Anda Onesa, Tudorel Filimon, Adrian Titieni, Aurora Leonte, Cătălina Murgea, Mircea Andreescu, Cornel Revent, Valentin Popescu.

[96] Am revăzut acest film la ProTv, într-o copie uzată tehnic şi trunchiată, ce fusese difuzată şi de canalul Pro Cinema, în cadrul emisiunii de cinematecă a lui Cristian Tudor Popescu. Aveam senzaţia că retrăiesc vremurile de dinainte de 1989, din perioada în care vânam „şopârlele" care au reuşit – credeam atunci – să fenteze cenzura. Care ar fi „şopârlele"? O scenă de amor cu Claudiu Bleonţ şi Anda Onesa (dar fără nimic hedonist – cinematograful revanşard al naturalismului şi eliberării de tabu-uri părea încă departe), două scene cu Petre Nicolae (îmbrăcat în costum!) sub duş, acolo unde are curajul să-şi spună replicile privind relaţiile „tovărăşeşti" nu tocmai ortodoxe dintre un magazioner politruc şi o tânără muncitoare, un cadru scurt în care unui personaj cu funcţie de Partid i se aruncă-n faţă cu dispreţ un cocoloş de hârtie, o secvenţă onirică unde se vede echipa de strungari-muzicanţi (condusă de maistrul-dirijor) cântând muzică de fanfară într-un...bazin care - în urma unor căderi abundente de ploaie - este acoperit de apă (de unde şi gluma făcută pe seama acestei secvenţe: „Cântarea României la apă"), iar la urmă răfuiala de pe treptele căminului de nefamilişti între cei doi foşti buni amici, al cărei dramatism aminteşte de finalul tragic din *Reconstituirea*.

Una din temele filmului *Imposibila iubire*[97] este întâlnirea cu „ceasul cel mare”, cu clipa ce ne schimbă şi pecetluieşte destinul. Suntem la sfârşitul anilor 50, în plină „eră a ticăloşilor”, într-o vreme când „nulităţile cresc”, iar capetele luminate ale ţării (indiferent de poziţia socială) treceau dintr-o puşcărie într-alta. Un tânăr ucenic-vopsitor de turle de biserici, Călin Surupăceanu (Şerban Ionescu) îl întâlneşte pe inginerul-constructor Dan (Amza Pellea). Acesta are nevoie de tineri entuziaşti pe noul şantier din „creierii munţilor”, unde lucrează. Astfel, Călin porneşte în necunoscut împreună cu inginerul care-i va deveni treptat mentor şi...intrus – dar cu bună credinţă – în propria-i viaţă, fiindcă va face din el „instalator de înaltă tensiune, linior, zburător”. Bate primul ţăruş la temelia unui oraş nou - un oraş, simbolic, fără nume, o posibilă sinecdocă (parte pentru întreg) a noilor aşezări urbane ridicate cu „elan muncitoresc” după 1944.

Fidel romanului inspirator, filmul lui Vaeni surprinde un fel de repetiţie inversată a legendei Meşterului Manole. Dacă din sacrificarea Anei şi din sinuciderea Meşterului se înalţă şi se întemeiază „pentru pomenire” o biserică înaltă şi curată, în oraşul din film, deşi clădit prin sacrificii[98], jertfa dă roade inverse. Astfel, mica aglomeraţie urbană devine un fel de bâlci al derizoriului, unde hărnicia şi competenţa (premize ale unui trai prosper, într-o lume normală) sunt înlocuite cu „aparenţele devotamentului”: carnetul de partid, clevetirea, turnătoria etc.

Pornit – asemenea tuturor cetăţilor „noii orânduiri” – dintr-o acerbă sete de egalitate, oraşul *Imposibilei iubiri* dezvoltă în acelaşi timp o nestăpânită sete de ascensiune socială. Parvenitul prin excelenţă este Achim (Petre Nicolae), ajuns dintr-un ţăran desculţ un intrigant activist de partid. O evoluţie spectaculoasă, în trepte mari, cunoaşte şi Maria (Tora Vasilescu). Ţărancă, aproape o sălbăticiune, vândută ca un animal, pe băutură, iar apoi – datorită lui Călin, „Pygmalion”-ul ei fără voie - muncitoare pe un şantier şi laborantă, Maria îşi construieşte un ideal din Călin. Gata să piardă tot, salvează ceea ce ştie (şi a aflat aceasta plătind un preţ greu) că este cel mai important pentru ea: demnitatea.

Amestec insolit de alb-negru şi color[99], imaginea lui Anghel Deca surprinde realităţi needulcorate (dar nici îngroşate de apăsate tuşe grotesc-sordide, specifice multor producţii româneşti de după 1989) ale „obsedantului deceniu”. „Colorul – explica directorul de imagine, Anghel Deca - subliniază în intenţia noastră momentele de maximă intensitate, jaloane în biografia personajului.” De o mare sensibilitate este şi muzica (de factură simfonică, prelucrând teme populare) Corneliei Tăutu.

Nu atât o imposibilă poveste de dragoste este filmul lui Constantin Vaeni, cât un film-poem despre puţinătatea (imposibilitatea) iubirii într-o societate în care oraşele nu se clădesc pentru oameni, ci pentru oraşe. Şi totuşi, chiar şi acolo, se mai întâlnesc oaze de prietenie, de iubire, de înţelepciune. Călin, inginerul Dan, doamna Sorana (Irina Petrescu), Nuţi (Valeria Sitaru), amicul Costică (Valentin Teodosiu) sunt personaje ce ştiu că nimic nu se poate clădi pe ură. Ele trăiesc oarecum atemporal, necontaminate de „duhul vremurilor noi” care învaţă alchimia iubirii cu acid sulfuric.

Secretul armei…secrete **(Alexandru Tatos, 1989)**

O lume nebună, nebună, nebună -

---

[97] Filmul este scris şi regizat de Constantin Vaeni, după romanul „Intrusul” de Marin Preda şi a fost distins cu Premiul pentru regie la Festivaul filmului de la Avellino din Italia, în 1984.

[98] Inginerul Dan va intra la închisoare „pentru nimic” (şi în vremurile acelea „pentru nimic se dădeau cinci ani”), iar Călin va salva, altruist, un necunoscut de la moarte chiar cu riscul vieţii.

[99] În cinematografia românească a acelor ani, şi alţi regizori – Alexa Visarion, în *Năpasta* sau Mircea Veroiu, în *Sfârşitul nopţii* – experimentau combinaţiile lor de alb-negru şi color.

„Continuăm să trăim în anormalitate, într-un coşmar care nu se mai termină...” se poate citi în memoriile lui Alexandru Tatos, într-o însemnare din 1989. *Secretul armei...secrete* este, în cheie parodică, filmul „coşmarului care nu se mai termină”.

Regizor de o verificată seriozitate, autor al unei filmografii de autor (*Mere roşii, Rătăcire, Casa dintre câmpuri, Duios Anastasia trecea, Secvenţe, Fructe de pădure, Întunecare*), Alexandru Tatos abordează aici *commedia dell'arte* în cheie cinematografică, un gen pe cât de uşor, pe atât de insolit. Rezultatul: un burlesc basm modern pentru toţi, în care poveştile cu „A fost odată…” sunt remixate ingenios cu elemente din mitologia civilizaţiei moderne: monitoare TV cu transmisii fotbalistice, muzică şi gesticulaţie specifice universului *disco-punk* & *pop-rock*.

Prin secvenţe ce persiflează ticuri ale prezentului, ironia savuroasă a privirii regizorale[100] conduce filmul, pe calea comicului buf, spre o satiră muşcătoare a prostiei şi absurdului, a osificării şi a rutinei care au luat locul normalităţii. Actorii îşi schimbă mereu măştile, creând o cascadă de *gag*-uri şi o serie de situaţii răsturnate ale unei lumi pe dos. Cum era de aşteptat, „pozitivii” – Adrian Păduraru (Voinicul) şi Frumoasa (Manuela Hărăbor) – au mai puţină forţă şi expresivitate decât „răii”: Victor Rebengiuc (Împăratul belicos, victimă a unei idei fixe: obsesia războiului continuu), Dem Rădulescu (Marele Sfetnic şi *master mind* al unui pseudo-serviciu secret), Mircea Diaconu („Zmeul cel mai zmeu”, un Frankenstein cu colţi la purtător), Carmen Galin („Spaima Codrilor”, verişoara Zmeului, geniul răului în diferite ipostaze), Horaţiu Mălăele şi Mitică Popescu (pe rând: doi crai cheflii: Burtă-Verde şi Gâtlej-Uscat, două subrete, apoi – parodie la parodie – Zmeul şi verişoara Zmeului). La rândul ei, Emilia Dobrin („Zâna lacului”) rosteşte - cu o auto-ironie hazlie – două din cele mai memorabile replici din film: „Dacă nu ai relaţii...” (când îi dă Voinicului primul fluier ca s-o cheme în ajutor la nevoie) şi „Ai mai multă grijă, că nu posed cantităţi nelimitate…” (când îi dă al doilea fluier fermecat, după ce acesta îl pierduse pe primul).

Originalitatea armei secrete din titlu constă în faptul că trage … îndărăt, principalii combatanţi reuşind în termen record să-şi distrugă propriile oşti („aluzie – se întreabă retoric Eugenia Vodă, în *Cinema şi nimic altceva* - la victoria socialismului *împotriva* întregului popor?”). Originalitatea acestui film cu un pronunţat mesaj anti-totalitar se regăseşte în inedita sinteză postmodernă psiho-socio-umană (dinspre tradiţie, realitate şi anticipaţie) a unei lumi nebune, nebune, nebune...

***È pericoloso sporgersi* (Nae Caranfil, 1993)**
Umor, ritm şi prospeţime stilistică

Prin ritm şi aerul de spontaneitate, prin redescoperirea firescului cotidian (*rara avis* în filmul românesc), comedia dramatică a lui Nae Caranfil din 1994 trimite, datorită prospeţimii cu care evocă vârsta adolescenţei, la filmele lui Fellini. Unii l-au considerat *Amarcord*-ul românesc. *È pericoloso sporgersi* reprezintă reflexul *soft* (fără nicio nuanţă peiorativă) al unor producţii româneşti *hard* (pline şi ele de vervă şi savoare) precum *Balanţa* lui Lucian Pintilie, *Probă de microfon* şi *Croaziera* de Mircea Daneliuc ori *Secvenţe* de Alexandru Tatos. Găsim, în această *opera prima*, aceeaşi atmosferă a „Epocii de Aur” (aici, mijlocul anilor optzeci) - aceeaşi dezinvolt discurs cinematografic, acelaşi cinema direct. Cu precizarea, trebuie subliniat, că Nae Caranfil evită culorile groteşti („hard”) ale confraţilor săi seniori, preferând ironia blândă a cinematografului ceh.

Construcţia filmului în trei părţi (I – *Eleva,* II – *Actorul,* III – *Soldatul*) spune, din unghiuri diferite, aceeaşi poveste *in progress*, anticipând totodată *Occident*-ul lui Cristian Mungiu. Care ar fi numitorul comun al celor trei segmente ce se recalibrează şi se

[100] Filmul abundă în trimiteri culturale, semne teatrale, anacronisme, texte şi subtexte amuzante.

completează unul pe altul? O anume stare de „frustrare sexuală” (prezentă şi în filmele lui Daneliuc – vezi *Croaziera*) ce naşte o dorinţă acută de eliberare, de evadare[101], de ieşire din „sistem”[102]. Fiecare din cele trei personaje principale (interpretate de Nathalie Bonnifay, George Alexandru şi Marius Stănescu) trece printr-o „criză” şi îşi doreşte să scape de veşmintele pe care trebuie să le poarte (uniforma şcolară şi militară, respectiv costumul teatral), să-şi schimbe cât mai grabnic statutul şi să „rupă rândurile”, asemenea soldaţilor din ultima secvenţă a filmului.

Spre deosebire de confraţii săi de „categorie grea” (Pintilie, Daneliuc, Tatos) şi asemenea lui Săucan (*Meandre, 100 lei*), Nae Caranfil îşi plasează accentele, cu o seducătoare efervescenţă stilistică, pe zonele solare ale adolescenţei şi primei tinereţi. Regizorul şi-a rescris de câteva ori scenariul, conferindu-i treptat umorul, ritmul şi prospeţimea dialogurilor – elemente care, în filmele româneşti, sunt adesea înlocuite de un anchilozat schematism ideologic, de o rigiditate a expresiei vizuale, ori de preţiozitate îndelung căutată. De aici şi entuziasmul receptării – de critică, dar şi de public.

Pentru scepticii care mai au încă rezerve faţă de filmul românesc de după 1989 (reproşându-i registrul grav, adesea prea apăsat sordid, inflexiunile grotești-tenebroase, umorul feroce sau atmosfera „minimalistă”), *È pericoloso sporgersi* poate fi[103] excepţia şi contra-argumentul.

Fii cu ochii pe fericire **(Alexandru Maftei, 1999)**
„Have a positive attitude!”

Ce se ascunde în spatele unui super tele-maraton de divertisment dedicat unei reuniuni de clasă, organizat şi produs de „cea mai iubită televiziune a momentului”, parte dintr-un imperiu media („Star TV”) fără egal? Interese economice (promovarea unui detergent ecologic), o reclamă deşănţată a imaginii mahărului neamţ care - sub sloganul „Have a positive attitude!”[104] - susţine financiar sus-numitul trust media şi, mai presus de toate, „tragedia minoră” a unui tânăr băgat la pârnaie pe vremea comuniştilor, pentru nesupunere. „Ideologiile sunt cameleonice” – spune acest tânăr peste ani, după ce avea să deprindă „gustul şi culoarea fericirii” *în altă parte*: în subteranele închisorilor. Astfel, drama şi nevoia lui de dreptate riscă să pară - în cel mai bun caz - un simplu fapt divers rătăcit în jurnalele de actualităţi. Acum, când creierii oamenilor sunt spălaţi nu de către armata secretarilor partidului unic, ci de coloşi media ce deţin toată puterea, mai interesează pe cineva – se întreabă un personaj - o astfel de poveste? Mai interesează pe cineva – ne putem întreba şi noi, spectatorii - un astfel de film?

Suflul cu adevărat nou adus de *Fii cu ochii pe fericire*[105] (coerenţa naraţiunii, preferinţa pentru umorul fin, lipsa interesului pentru grotesc şi sordid, o atitudine nonconformistă fără aerul unei polemici declarative) îl situează pe regizorul Alexandru Maftei ca posibil precursor al „noului val” de cineaşti care, prin multiple prezenţe şi distincţii în festivaluri importante după anul 2000, au impus cinematografia românească în atenţia publicului şi criticii internaţionale. Fie şi pentru atât, filmul lui Maftei merită puţină atenţie. Dar el mai are şi alte atu-uri: felul dezinvolt în care surprinde relaţia dintre public şi televiziune (anticipând *Zapping*-ul lui Cristi Mungiu), dintre „victimă” şi „călău” (temă abordată în *Examen* de Titus Muntean), savoarea dialogurilor (autori: Lucian Georgescu şi

---

[101] Titlul românesc al filmului este *Duminici cu bilet de voie*.
[102] Tema fusese enunţată strălucit şi insolit de Mircea Săucan încă din 1973, o dată cu a sa - interzisă, până în 1990 - *Sută de lei*.
[103] La fel ca *Occident* sau *Amintiri din Epoca de Aur*.
[104] În traducere liberă: Gândeşte pozitiv!
[105] O coproducţie 1999 între Studioul de film al TVR şi Roxy Films Studio.

Alexandru Maftei) şi ofertantele partituri actoriceşti (Mircea Diaconu, Monica Ghiuţă, Tora Vasilescu, Mihai Dinvale, Mihai Sandu Gruia, Mirela Gorea, Maria Ploae, Şerban Ionescu, Horaţiu Mălăele, Claudiu Istodor, Radu Gabrea, Theodor Danetti).

Aşadar, după douăzeci de ani, câţiva absolvenţi de liceu – acum oameni în toată firea, „aureolaţi de succes" – ajung să se reîntâlnească festiv datorită organizatorului (şi producătorului) unei emisiuni cu mare audienţă la public, emisiune ce oferă un premiu „gras" telespectatorului fidel care, la final, ştie să cuprindă într-un cuvânt tema principală a show-ului. Biţă (Dan Condurache) este „băiatu' lu' tata", arogant şi răsfăţat, ce are drept îndeletniciri principale „petrecerile, scooterele, gagicile şi maşinile decapotabile" - cândva turnător fără scrupule al celui mai bun prieten din liceu. Acum este director al unei importante edituri de carte şi al unui post TV privat (amândouă conduse din umbră de tatăl său, un influent om de afaceri) şi organizează supershow-ul ce dă titlul filmului. Invitaţii săi – foştii colegi de liceu - sunt oameni împliniţi profesional (înalţi funcţionari de stat pe la ambasade, belerine, artişti, diverşi oameni de afaceri, fotbalişti) dar mutilaţi sufleteşte, „fiecare cu problemele lui". Printre ei, un intrus: taciturnul şi naivul Petru (Dinu Manolache) - pictor de mare talent, stabilit de mult la Paris, acum grav bolnav de cancer - care a venit să-şi mai vadă o dată foştii colegi înainte de a muri („Mi-e teamă de bătrâneţe...că n-am s-o mai apuc"). Cel mai bun dintre ei, deloc întâmplător, nu fusese invitat: poetul clasei, nonconformistul Mihai (Dragoş Pâslaru), ce „nu-şi poate ţine gura niciodată". El este cel care coordonase în şcoală un cenaclu literar, unde scrisese un fel de manifest anticomunist pentru care, la instigarea oportunistului Biţă, a fost denunţat de colegi. A stat apoi şase luni în puşcărie. Pentru a i se muşamaliza cazul a fost expulzat în SUA, unde a ajuns un respectat jurnalist pentru „New York Times". Mihai tocmai s-a întors în România „ca să se bucure", dornic să-şi publice o carte de memorii care să-i schimbe viaţa. A semnat chiar un contract cu editura de renume „Star Publishing", neştiind că e condusă de cel care l-a turnat la Securitate în ultimul an de liceu. Când îi împărtăşeşte bucuros vestea mamei lui (care în cei douăzeci de ani de la plecarea lui în SUA a suferit mult şi l-a aşteptat), aceasta îi răspunde sceptică: „Eşti naiv să crezi că azi mai citeşte cineva." Aprinde apoi televizorul şi spune: „Ştii ce bucură azi poporul român? Priveşte fericirea în faţă să vezi dacă merită!".

Privim şi noi delirul publicului din platou ce scandează la comandă sloganuri publicitare (constrângerea ideologică a fost înlocuită, după 1989, de cultul pentru bâlci – ideologiile sunt, iată, cameleonice), bate din palme şi mimează fericirea. Repetate *promo*-uri anunţă apropiata difuzare a emisiunii „Fii cu ochii pe fericire", concepută în amănunt de impostorul Biţă. Pătrundem astfel în culisele „maşinii de tocat creieri" ce îşi „împinge privitorii spre dorinţe pe care nu le au". Demascarea manipulării bine orchestrate prin televiziune ajunge însă prea târziu la spectatori – inocularea cu noua ideologie a divertismentului exacerbat s-a produs deja. Mihai ajunge neinvitat, după mai multe peripeţii, la vila numită ironic „Felicia" (cândva a lui „nea Nicu") din Snagov – sediul emisiunii. Se răfuieşte cu Marin, anunţându-l că doreşte să rezilieze contractul de carte pe care tocmai l-a semnat şi porneşte să-şi caute foştii colegi. Aflând de venirea lui, Biţă îşi duce invitaţii pe iahtul său personal ce rătăceşte o vreme spre nicăieri. Rămân pe platou doar posacii.

Emoţionantă este revederea lui Mihai cu Petru, singurul dintre invitaţi care nu doreşte să dea curs chestionarului-tip al emisiunii (ce cuprinde întrebări despre fericire, împliniri, rolul audiovizualului în viaţa personală, proiecte şi un sfat adresat telespectatorilor). Toată agitaţia reporterilor şi a echipei de pe platou, toată risipa lor de energie bine cosmetizată şi orchestrată îi inspiră lui Petru mai degrabă milă: „Săraca!..." spune el despre fals-joviala vedetă TV Mihaela (Medeea Marinescu) atunci când ea îi solicită interviul. În acest timp, lui Mihai i se înscenează (la comanda lui Marin) un interviu compromiţător de către Pitulice (Marcel Iureş), „supervedeta show-urilor politice" a amintitului post TV. Pe lângă moderatorul veros, interpretat („cu participare extraordinară", anunţă genericul filmului) de

Iureş (ale cărui reflexe şi ticuri sunt cel mai bine surprinse în secvenţa repetiţiei din faţa oglinzii, când îşi exersează intonaţia şi rânjetul), celelalte vedete TV din „lumea reală" post-comunistă (analişti politici, actori politici ori vedete din *show business*) par simple caricaturi. Ce urmează este o încercare don quijotească (din partea lui Mihai) de a demasca, pe de o parte conducerea trustului „Star" (adulată de public, în ciuda trecutului securist al patronului său), pe de alta mecanismele manipulării unui întreg popor prin circul zilnic oferit de grila de imbecilizante programe TV. Dar cine să-l înţeleagă? Cu aportul unui tehnician „foarte tare la butoane" (ce se pricepe să confere impresia de intervenţie *live* unor înregistrări telefonice mai vechi, între care şi „aia cu salamul de soia", unde sunt criticaţi cei care nu au suferit în rând cu românii, preferând calea exilului), a dosarului de securitate furnizat la minut de Marin contra onorariului de 5.000 de „parai", Pitulice (care se făleşte în direct că a făcut „dizidenţă din interior") izbuteşte să demonstreze că „toţi am fost, într-un fel sau altul ataşaţi acestui sistem anti-românesc". Apoi se întrebă retoric: „Cine poate spune cu exactitate care din noi a fost victimă şi care călău?". Cinic, îl acuză (voalat) pe Mihai de impostură şi mizerie morală, anticipând totodată momentul de publicitate al emisiunii: „Câţi dintre dumneavoastră aveau în buzunar o viză pentru Statele Unite ale Americii obţinută rapid în triştii ani optzeci? Eu nu...Cred că e nevoie de puţin detergent ecologic." Apropiindu-se de o cameră de luat vederi, Mihai rosteşte un discurs patetic menit să trezească din amorţire un popor ce „îşi topeşte dramul de umanitate care i-a mai rămas după orele de serviciu privind la ecranul unei maşini de tocat creierii – din mici îi face mai mici". Dar – îl vesteşte Pitulice flegmatic - nimeni nu-l mai ascultă: nu mai sunt în emisie. Super-maratonul se termină cu un concurs câştigat – surpriză! – de Maria, o fetiţă paralizată. Pentru că a sintetizat într-un cuvânt tema emisiunii (iar cuvântul cerut este, desigur, fericirea) Maria primeşte 50.000$. Întrebată ce va face cu ei, fetiţa răspunde că va merge în străinătate, unde speră să-şi poată recăpăta sănătatea. În culise, Florentin (Marius Florea), energizantul prezentator ce trâmbiţa marele premiu cu gesturi şi mimică de măscărici, frizură punk şi râs de cabotin comentează: „Ţară de handicapaţi. Ţoţi oligofrenii se dau pe post să-mi strice mie emisiunea." O colegă de breaslă îi răspunde: „Aşa bancuri, aşa public..."

Epilog. Afară mijeşte de ziuă, iar în faţa vilei, foştii colegi (înainte de a pleca înapoi care încotro) se aliniază pe nişte trepte pentru o poză de grup. Mihai şi Petru treceau şi ei pe acolo. Biţă, pozarul, când îl vede pe Mihai se scuză nătâng: „Am vrut să te invit, dar nu te-am găsit". Îl invită apoi să intre în grup, el însă preferă să le facă lor o poză. Îi încadrează bine în obiectiv - un clic şi o privire – ultima – aruncată celor care, cu douăzeci de ani în urmă l-au trădat. Lacul Snagov e aproape: aruncă, după o clipă de reflecţie, aparatul în apă. Îl cuprinde pe Petru după umeri şi ies amândoi, încet, din cadru[106]. Rămâne doar priveliştea ceţoasă a lacului. Acordurile muzicii lui Cristian Tarnoveţchi (oboi, ţambal, pian) încheie, în ton de elegie, povestea filmată de Alexandru Sterian şi produsă de Cristina Hoffman împreună cu Nicolae Mărgineanu. După derularea genericului final, şi noi spectatorii – fiecare potrivit dramului de umanitate care i-a mai rămas după orele de serviciu - privim spre ceea ce bucură azi poporul român, să vedem dacă merită.

Amintiri din Epoca de Aur **(Hanno Höfer, Ioana Uricaru, Constantin Popescu, Răzvan Mărculescu, 2009)**

Privind înapoi cu tandreţe

[106] Interpretul lui Petru, actorul Dinu Manolache, se află aici la ultimul rol în film. Asemenea personajului său, a fost el însuşi grav bolnav în timpul filmărilor şi se poate spune că s-a jucat pe sine: a murit la scurtă vreme după aceea. *Fii cu ochii pe fericire* este ultimul film în care apare şi Dragoş Pâslaru (interpretul lui Mihai), cu puţin înainte de abandonarea carierei actoriceşti şi de retragerea sa la o mănăstire (şi apoi la un schit izolat în munţi), pentru a căuta – şi el - fericirea *în altă parte*.

În *Tovarăşi, frumoasă e viaţa!*, episodul întâi al *Amintirilor din Epoca de Aur*, personajul colectiv este lumea românească absolut exotică, cu „legende urbane" (despre activişti zeloşi sau politruci aflaţi în vizită de lucru, despre miliţieni lacomi sau fotografi oficiali) care se întâmplau în România „Epocii de Aur". Caz rar întâlnit în cinematografia noastră *post*-1990 (doar în *E pericoloso sporgersi, Occident* şi, parţial, în *Cum mi-am petrecut sfârşitul lumii*), exoticul românesc politic şi social, adesea aberant, e transfigurat aici într-o zonă eternă, universal umană.

Dacă am ţine cu tot dinadinsul să căutăm *Amintirilor* vecinătăţi în zona *world cinema* - ca tip de atmosferă - ar merita, poate, să (re)vizităm câteva antologice filme cehe din anii 70-90. În *Ciocârlii pe sârmă, Sătucul meu drag,* în *Iubirile unei blonde, Balul pompierilor, Asul de pică* amintirile din „Epoca de Aur" (ce nu se limitează doar la perioada ceauşistă şi doar la România) erau povestite – cu aceeaşi incredibilă delicateţe[107] - la timpul prezent, din *interiorul* sistemului. Mungiu povesteşte, *din afara* sistemului, despre o perioadă a „hibernării călduţe" (următoare „obsedantului deceniu" şi perioadei marilor prigoane ante-ceauşiste), dar fără ostentaţie şi pompă.

Descendenţa sigură din duioşia umorului ceh (Menzel, Forman, Sverak[108]) ne transpune parcă dintr-o lume ce „simte enorm şi vede monstruos" într-o lume în care „timpul mai are încă răbdare cu oamenii". Ce departe suntem de genul de umor bulevardier din seria *B.D.*-urilor şi a altora asemenea (infinit mai triviale, în zilele noastre), dar mai ales de grotescul sordid, declamator şi revanşard al filmelor „de actualitate" realizate (ce-i drept, la alte cote cinematografice) de un Lucian Pintilie sau Mircea Daneliuc…Dar nu atât extrem de inspirata alegere a interpreţilor (mari şi mici, profesionişti şi neprofesionişti) din *Amintiri…*, nici ritmul dinamic şi – pe alocuri - exploziv al scriiturii şi nici farmecul subiectelor ca atare surprinde la filmul produs de Mungiu. Cu totul neobişnuită şi reconfortantă este însă punerea lor în pagină, nuanţarea umorului hâtru, restaurator şi de bun simţ.

Filmul „episodic şi colectiv" regizat de Hanno Höfer, Răzvan Mărculescu, Ioana Uricaru, Constantin Popescu şi scris de Cristian Mungiu (care este şi co-producător) ne trimite cert spre un tip de cinema luminos, insolit şi proaspăt ca mijloace de expresie. El a fost anunţat încă din filmele de studenţie ale colectivului de realizatori, scurt-metrajele „noului val" din ultimii ani[109]. De aceea, acest eveniment *atipic* pentru cinematografia (şi chiar cultura) autohtonă se cuvine remarcat şi savurat din plin. Mai rar să afli la un cineast atâta pasiune *în acţiune* - pentru filmul ca poveste, pentru filmul ca „apel la memorie" (gen *Amarcord*) – necontaminată umoral şi politic.

Se spune că atunci când te gândeşti la trecut devii mai bun. Mulţi strâmbă din nas când aud asta. Cristian Mungiu se numără, cu siguranţă, printre cei care se ambiţionează să regândească – la modul critic – trecutul „de aur" şi care cred cu tărie că este nevoie să te desparţi de el râzând. Dacă ne-am săturat de perpetuarea necontenită a derizoriului din repertoriul sălilor de cinema, confesiunile şi amintirile lui despre „Epoca de Aur" sunt o binevenită oază de frumuseţe, de eleganţă cinematografică şi, nu în ultimul rând, umor de foarte bună calitate.

***Capcana* (Leontina Vatamanu, Ion Terguţă, 2009)**
Prea cald pentru luna aprilie

---

[107] O anume bonomie (inteligentă, nu tâmpă şi nătângă) aveam să regăsim, ceva mai recent, în filmul croat al lui Vinko Bresnan, *Duhul Mareşalului Tito*, dar şi în filmul german al lui Wolfgang Becker, *Good-bye, Lenin*.

[108] Regizorul filmului *Kolja*.

[109] *Zapping, Corul pompierilor, Ajutoare umanitare***,** *Pe aripile vinului* ş.a.

Capcana este un documentar de senzaţie produs în Republica Moldova. Construit asemenea unui *thriller*, filmul te captivează şi – frumos măiestrit, în imagini, sunete şi culori impresionante – te fascinează. E foarte *catchy* şi inteligent patetic.

Evenimentele prezentate în *Capcana* sunt sângeroasele ciocniri dintre protestatari şi forţele de ordine următoare victoriei masive a Roşilor la alegerile parlamentare din capitala republicii de dincolo de Prut, din 6-7 aprilie 2009. O zi-două mai târziu, zeci de tineri care pur şi simplu se aflau prin Piaţa Parlamentului (manifestaţiile de stradă erau încă în plină desfăşurare, clădirea Parlamentului fiind distrusă de „bande de huligani") au fost arestaţi, bătuţi, torturaţi. Câţiva au scăpat şi o parte din ei (precum şi câţiva apropiaţi ai celor torturaţi până la moarte) au acceptat să vorbească liber, în faţa aparatului de filmat, despre chinurile suferite în beciurile Poliţiei. Când s-a întors acasă, povesteşte un astfel de supravieţuitor, familiei nu i-a venit să creadă că e viu. Socrul său, de 72 de ani, fusese până atunci, un nostalgic comunist. După ce i-a ascultat cutremurătoarea poveste s-a lepădat de ideologia ce i-a fost sădită-n suflet din pruncie.

Mesajul lui Alexander Soljeniţân din cartea sa, *Arhipelagul Gulag* (prima mărturie literară de anvergură despre monstruozitatea regimului comunist) este încă actual. Pentru că nu se referea doar la gânditorii de stânga ai Occidentului (care nu au cunoscut niciodată, pe pielea lor, fericirea cu de-a sila impusă de un regim totalitar), ci, iată, este valabil şi în cazul nostalgicilor comunişti din Mama Rusia (şi statele-satelit)[110].

Mai mulţi din cei intervievaţi în acest documentar (lideri ai unor organizaţii democratice de la Chişinău, reprezentanţi ai opoziţiei etc.) afirmă, în repetate rânduri, că traumele suferite de cei arestaţi şi torturaţi abuziv (ca ţapi ispăşitori) în acele zile fierbinţi de aprilie, vor avea efecte dramatice „încă multă vreme de aici înainte" – pentru ei, care au supravieţuit, pentru familiile şi apropiaţii lor, pentru rudele şi apropiaţii celor ucişi. Iar finalul, cam apăsat ideologic, are un mesaj explicit şi „la vedere" pentru moldovenii de dincolo de Prut: *Go West!*

Weekend cu mama **(Stere Gulea, 2009)**
Derizoriul tragediei

Filmografia *de autor* a lui Stere Gulea numără titluri ce poartă marca exigenţei culturale şi a rigorii demersului regizoral, ca variaţiuni pe o temă dată: rezistenţa omului şi lupta cu opreliştile (interioare sau exterioare). Profesorul de matematică din *Iarba verde de acasă* refuză un trai călduţ la oraş – în condiţiile în care tendinţa este de migrare de la ţară la oraş - stabilindu-se în sat la el. Pădurarul din *Ochi de urs***,** alege izolarea la o cabană de munte; acolo îşi înţelege, iartă şi - prin înduhovnicirea sa progresivă – exorcizează viaţa. Cu fruntea-i împietrită într-o filosofică mirare, Ilie Moromete înfruntă mizeriile şi amărăciunile vieţii. Documentarul *Piaţa Universităţii – România* surprinde momente din lupta de rezistenţă anticomunistă a anului 1990. Pe aceeaşi linie se situează *Vulpe-vânător* şi *Stare de fapt*, născute şi hrănite din experienţa istorică a Timişoarei şi a Bucureştiului înainte, în timpul şi imediat după evenimentele din decembrie 1989.

---

[110] „Europa sigur nu va crede. Până când nu va fi *zekuit* ea însăşi, nu va crede. A crezul în revistele noastre cu hârtie lucioasă, altceva nu-i poţi băga în tărtăcuţă. Cu cincizeci de ani în urmă, nici noi n-am fi crezut, în ruptul capului. Nici chiar acum o sută de ani n-am fi crezut. ... O, gânditori de stânga ai Occidentului, iubitori de libertate! O, voi laburişti de stânga. O, studenţi progresişti din America, Germania, Franţa! Pentru voi toate acestea sunt puţine. Pentru voi, nici această carte a mea nu înseamnă nimic. Doar atunci veţi înţelege, numaidecât, când veţi auzi: „Mâinile la spate!" şi veţi călca *voi înşivă* pe pământul Arhipelagului nostru. … Hitler era un învăţăcel, dar a avut mult noroc: abatoarele lui au fost mult popularizate, au devenit faimoase, ale noastre însă nu interesează pe nimeni."

Martie 2009, cinema Pro, Bucureşti. Premiera de gală a filmului *Weekend cu mama* - regia: Stere Gulea. Înainte de începerea proiecţiei, interpreta principală (Adela Popescu, actriţa în vârstă de 21 de ani, ce fusese distribuită exclusiv în câteva telenovele aducătoare de *rating*) declara celor veniţi să o vadă: „Vreau să vă mulţumesc foarte mult că sunteţi în această seară alături de noi şi aş vrea să mai spun că cele mai importante persoane din viaţa mea sunt în această seară aici şi toate aceste persoane iubesc telenovelele." Recentul film al lui Stere Gulea, nu atât un film *de autor* cât un film *de producător* (şi de „vedete"), este plăsmuit după chipul şi asemănarea acestui gen popular – telenovela.

Pornind de la un subiect extrem de dezbătut în ultima perioadă - soarta copiilor lăsaţi în grija rudelor de părinţii plecaţi în străinătate în căutarea unui trai mai bun – *Weekend cu mama* oferă, totuşi, câteva premize şi portrete de personaje interesante. Printre alele: reîntâlnirea, peste ani, dintre un tată moromeţian (Gheorghe Dinică) şi fiica devenită mamă (Medeea Marinescu), care, la rându-i, îşi regăseşte fiica (Cristina, în interpretarea Adelei Popescu, este o certă revelaţie). Aceasta este acum o adolescentă dependentă de droguri, fiind părăsită - cu 16 ani în urmă – de mama care şi-a luat viaţa de la capăt şi s-a măritat cu un spaniol milionar. La această mini-galerie de personaje, pentru întregirea tabloului telenovelistic, se mai adaugă – între alţii - un tată indiferent (Florin Zamfirescu) şi un tânăr rebel poreclit Glonţ (Tudor Istodor), dedat drogurilor *hard*, cu care face echipă eroina.

Există, în *Weekend cu mama*, câteva „ferestre spre absolut", ca nişte chemări adresate deopotrivă personajelor din poveste, cât şi celor cărora filmul li se adresează. În contrast vizibil cu sardonicele ritmuri citadine, viaţa la ţară din secvenţele „moromeţiene" – strident-luminoase, primenitoare, rupte parcă dintr-un ţinut magic, uitat de grăbitele timpuri moderne – trimite la o altă existenţă, mai aproape de natură, mai autentică. Bunicul Cristinei (varianta *soap opera* a tatălui care - în pilda evanghelică - se bucură de întoarcerea fiului) corespunde preferatei definiţii a cărturarilor germani: *der Mann der nur für die Anderen da ist*[111]. Vezi, de exemplu, scena spălării picioarelor. Numai prezenţa unui actor de geniu (Gheorghe Dinică) salvează personajul de apăsatele tonuri ilustrativist-păşuniste. O altă „portiţă" ce îmbie la transformare şi metanoie (dar şi ea rămâne la stadiul de enunţ, de ilustraţie, de bibelou) este icoana Sfintei Treimi de Andrei Rubliov pe care Cristina o zăreşte în neaşteptatul „colţ sacru" din casa lui Johnny (Andi Vasluianu) – un interlop cinic şi fără scrupule, care, sub masca evlaviei şi caritătii, este puternic implicat în traficul de copii pentru organe.

În urma vizionării nu putem decât să constatăm că, după 13 ani de absenţă de pe platourile de filmare, Stere Gulea s-a gândit în sfârşit să exploateze predispoziţia spectatorului comun pentru jumătăţi de adevăruri şi pentru finaluri călduţe. Dar – o mărturiseşte (involuntar?) şi acest film cu gust de telenovelă *arty* - viaţa nu te iartă atunci când nu ai destulă putere să spui când, cui şi cum trebuie: *Retro Satana!* Astfel, toate răsturnările de situaţii din *Weekend cu mama* care, dramaturgic, conduceau filmul către un clasic (şi gratuit) *happy end* sunt zădărnicite de nehotărârea Cristinei de a pune punct relaţiei cu Glonţ şi de a începe o viaţă nouă alături de familia mamei ei din Spania.

Descifrarea tragediei (la fel de gratuite) la capătul atâtor peripeţii nu mai ia aspect de şoc, de act transformatoriu şi de metanoie[112]. Gravitatea tonalităţilor tragice din final (mama îngenunchiind în faţa sertarului de la morgă, unde fusese depus trupul neînsufleţit al fiicei regăsite) este şi ea edulcorată de sonorităţi de baladă - *in English, of course*[113]. Ne luăm deci adio de la *Weekend cu mama* cu acest gând: în viaţă – aşa cum se spune în melodia din

---

[111] Omul al cărui ţel în lume este a fi numai întru slujirea celorlalţi.

[112] Cum se întâmplă, de exemplu, în *Requiem for a Dream / Recviem pentru un vis* - un admirabil exerciţiu de stil pe tema autodistrugerii prin dependenţa provocată de droguri sau televiziune.

[113] „Through my looking glass / I see a beautiful view / Memories come fast / When I think of you / Visions come to life / From the stars above / In my life only love is real…"

genericul final - numai dragostea biruitoare faţă de vicleşuguri (aceea care „îndelung rabdă şi nu pizmuieşte, care nu se aprinde de mânie şi nu gândeşte răul, care nu se bucură de nedreptate, ci se bucură de adevăr") este reală, restul e ademenire înşelătoare, făţărnicie şi zădărnicie.

Poliţist, adjectiv **(Corneliu Porumboiu, 2009)**
O binevenită privire bonomă asupra vieţii

Cinematograful este adesea o iluzie, tăgăduieşte realitatea şi distrează mintea cu un alai de alte lumi posibile (dar, vai, derizorii), asemenea unui drog. Acest tip de cinema este fabricat după o reţetă ce presupune: o poveste antrenantă, ritmată; situaţii stereotipe, în general melodramatice; actori cu *sex appeal*; o coloană sonoră pe post de „cal troian"; decoruri, costume, machiaj exotice şi, desigur, *happy end*. Măcar în filme – nu-i aşa? - să se „termine totul bine". Există însă - şi nu de ieri, de azi – şi viziuni cinematografice realiste (ba chiar şi neorealiste) asupra vieţii. Le regăsim din plin, după anul 2000, în filmele „noului val" românesc.

Ce suflu nou aduce mult discutatul film al lui Corneliu Porumboiu, *Poliţist, adjectiv*? Schema narativă – un om al legii, atipic, încearcă să evite o „eroare judiciară" – e veche de când lumea. În 1983, regizorul Mircea Veroiu realiza cu succes *Sfârşitul nopţii*, un film „de actualitate" ale cărui personaje principale erau un tânăr procuror de omenie şi un tânăr vatman ghinionist (pentru care circumstanţele par „neatenuante"), acuzat că a călcat pe zebră un copil. Procurorul, intuind nevinovăţia clientului său, se luptă să-l scape de „pârnaie" şi ţine piept chiar colegului său vârstnic – un om al legii cinic şi blazat – care ar dori o rezolvare mai rapidă a cazului, fără atâtea scrupule şi probleme de conştiinţă. Asta la nivel de *story*. La nivel de discurs cinematografic însă, cele două filme diferă ca de la cer la pământ. Semnele cotidianului sunt puse în pagină, cum e şi normal, în funcţie de sensibilitatea filmică a autorilor, de estetica şi necesităţile vremurilor – nu în ultimul rând cele de ordin economic.

Conştiinţa este nevăzutul (şi incomodul) personaj principal şi din filmul lui Corneliu Porumboiu. Ceea ce se cuvine remarcat dintru început la *Poliţist, adjectiv* este stilul pronunţat laconic. Pentru o poveste filmată în bună parte pe maidan, în garsoniere de bloc ori birouri claustrofobe de Poliţie, găsim surprinzător de puţine „pete de culoare" pe care alt regizor le-ar fi exploatat la maxim. *Poliţist…* este, la urma urmei, filmul unui personaj – un „om al legii" - surprins într-o dilemă morală. Pe Cornel Porumboiu însă nu detaliile picante (tipologie, limbaj licenţios etc.) din pestriţul mediu investigat l-au interesat, ci mişcările interioare şi exterioare ale acestui personaj.

Noul suflu adus de filmul lui Porumboiu ar trebui deci căutat în viziunea sa bonomă, voit nesardonică şi negrotescă, pe care am mai întâlnit-o şi în alte filme româneşti de referinţă ale momentului[114]. A adera sau nu la optica „noului val", la tipul de cinema – lapidar, frust, minimalist - pe care aceşti (încă) tineri regizori îl practică este, până la urmă, o chestiune de gust, de sensibilitate artistică. A-i aprecia însă prospeţimea, problematizarea (fără emfază), precum şi recuperarea firescului ţine însă de un obligatoriu *fair play* din partea spectatorului.

Zapping **(Cristian Mungiu, 2000)**
To see or not to see

[114] *Occident, Cum mi-am petrecut sfârşitul lumii, Moartea domnului Lăzărescu, A fost sau n-a fost?, Amintiri din Epoca de Aur I-II* ş.a.

Atmosferă totalitară din *Fahrenheit 451* (dar şi din *1984* sau *Reţeaua*[115]) şi montaj fragmentat gen MTV şi *Născuţi asasini* („too much TV" se putea zări acolo, în filmul lui Oliver Stone, înscris cu fantă de lumină, pe pieptul ucigaşului în serie, iar „ştampila" virtuală părea că este aplicată de însuşi „ultimul mohican": un indian pe care „civilizatul" asasin îl va ucide)[116]. Plus un ingredient local, autohton: obsesia „Nemuritorului" (mai ales pentru cineaştii tineri din România sfârşitului de veac XX şi începutului de veac XXI) Sergiu Nicolaescu – vezi fragmentele, selectate cu fină ironie, din al său *Mircea* şi secvenţele în care, mai întâi auzi vocea metalizată a lui Nicolaescu („Îmbătrânesc şi simt povara răspunderilor. Am visat şi-o apă neagră..."), apoi un scurt dialog în care nepotul voievodului Sergiu cel Mare spune: „Bunule, tu eşti nemuritor?", la care „Bunul" răspunde: „De ce-ntrebi?". Înspre final, încă un cadru scurt cu armate de călăreţi, decupat din generic, în care apare numele „Nemuritorului" pe fondul unui *soundtrack* triumfal din acelaşi *Mircea*[117].

Tonul filmului este parodic, umorul din zona cehă (Forman, Menzel), însă mesajul e grav de tot: ne idiotizăm petrecând mult prea mult timp în faţa ecranului TV („tembelizorul") ce oferă la greu violenţă, erotism, divertisment dubios, provoacă dependenţă şi mai ales îndepărtează privitorul de cuvântul scris[118]. Înapoi la literatură, la cuvântul scris! – este mesajul transmis de omul-telecomandă[119] privitorului plictisit şi robotizat (Hanno Höfer)[120]: „Pune mâna pe o carte, măcar faci şi tu ceva, aşa te uiţi doar la ce fac eu." Omul nostru este însă mereu obosit după servici, drept care se refugiază în faţa micului ecran şi *zappează* (schimbă canalele) într-una pentru a vedea „ce mai e", pentru a vedea „altceva", deşi ştie pe de rost toate filmele şi programele difuzate. Îndemn fatal, căci e neîntârziat pedepsit (ca-n Bradbury şi Orwell) cu represiuni şi arest de către Poliţia TV, care le interzice cu stricteţe oamenilor-telecomandă să converseze cu telespectatorii şi mai ales să-i îndemne să citească.

Şi încă ceva: omul-telecomandă, care schimbă canalele cu o cârmă dintr-un fel de sediu central unde mai trudesc şi alţii ca el (ex-privitori şi ei, ex-dependenţi de TV) pentru alde pierde-vară în faţa ecranului, vede ce se întâmplă în „lumea reală", în viaţa celor ce butonează telecomenzile non-stop. Cam pe aici se află, cred, miezul filmului *Zapping*, ideea sa. Şi crucea sa. „Ochiul" din televizor este – într-un fel - acelaşi „ochi" omniprezent care te „vede" şi te „cercetează" mereu. Iar dacă crezi asta, nu te mai poţi purta oricum. Sau poţi, însă pe răspunderea ta, ştiind bine că *voyeurismul* sau slobozirea ochiului către „frumuseţi străine" (virtuale ori altcum) se cheamă lăcomie şi exces[121].

---

[115] *Network* (regia: Sidney Lumet, 1976) este un film ce atrage atenţia asupra ravagiilor de proporţii pricinuite de televiziune prin manipulare, prin imbecilizare, prin cumplita dependenţă pe care o provoacă în rândul celor – nu puţini - care i se închină. Este vorba, desigur, de fenomenul *mass media* din America, aşa cum se va fi manifestat el pe la mijlocul anilor 70. În film se spune: „Suntem nişte umanoizi ce *par a fi* oameni dar nu sunt", iar telespectatorilor li se ordonă, de către un jurnalist ce nu mai poate să-şi suporte condiţia de „umanoid" şi de formator de „umanoizi": „Închideţi-vă o dată televizoarele! Închideţi-le acum şi lăsaţi-le aşa! Închideţi-le chiar în mijlocul discursului meu!..."

[116] Scurt-metrajul lui Cristian Mungiu surprinde esenţa însăşi a civilizaţiei moderne: o „civilizaţie a imaginii" (cinematograf, televiziune, reclame ş.a.) în derivă, următoare unei defuncte „civilizaţii a cărţii".

[117] Toate sunt conotaţii locale, româneşti, dar – nu-i aşa? - fiecare cinematografie îşi are Nicolaeştii ei.

[118] Imaginea de televiziune în era consumistă se bazează pe identitate, repetiţie şi rapiditate. Se intalează astfel un tip de „dictatură mentală" (René Huyghe) ce este cu atât mai eficientă cu cât privitorul (teleastul sau *zapper*-ul) îi respectă mai strict regulile.

[119] Ion Fiscuteanu (cunoscut din *Fructe de pădure*, *Glissando*, *Iacob*, *Cel mai iubit dintre pământeni*), înainte cu doar şase ani de rolul vieţii lui, acela din *Moartea domnului Lăzărescu*.

[120] Personajul lui Hanno Höfer se transformă într-un „cibernatrop" – un fel de „umanoid" cu un comportament teleghidat de imagini.

[121] Aşa cum spune, cu atâta cuminţenie, personajul Selma (în interpretarea de neuitat a lui Björk) din *Dancer in the Dark / Dansând cu noaptea* de Lars von Trier, care a văzut *totul*. A văzut copacii,

Privitorul nostru din filmul lui Mungiu, deşi pare un *voyeurist* iremediabil, nu este însă cu totul pierdut. După ce află de existenţa „ochiului" care, spre stupefacţia sa, îi ştie toate dedesubturile şi apoi îl mustră, îi ascultă îndemnul clandestin la lectură. Înţelege că există lucruri pe care, vorba filozofului Constantin Noica, nu se cuvine să le faci nici chiar atunci când ştii că nu te vede nimeni. Cu atât mai mult nu se cuvine să le faci după ce ai întâlnit „ochiul" care te vede, după ce vasăzică s-a trezit conştiinţa-n tine. Şi astfel, ca după un vis greu, el ridică de pe duşumeaua nespălată a camerei sale mizere o carte veche şi scorojită, ca un Ceaslov.

Suntem, cu această ultimă secvenţă, la începutul unei aventuri de recuperare şi terapie prin *cuvântul scris*, întru descoperirea a ceea ce cronicarul Miron Costin o numea „cea mai frumoasă şi mai de preţ zăbavă: cetitul cărţilor". Acest proces de „reconectare", „resetare" şi „restaurare" îl va fi cunoscut şi trăit, cu aproape o jumătate de veac în urmă, şi personajul din *451 Fahrenheit*[122]. De aici începe însă o altă poveste, povestea regenerării treptate a unui om, a renaşterii lui progresive, a trecerii lui pe nesimţite dintr-o lume într-alta, într-o realitate nouă, necunoscută de el până atunci. Aceasta ar putea fi tema unei noi povestiri - pare a spune Cristian Mungiu. Cea spusă aici s-a sfârşit.

IV. Cine-Tipar

Actorii noştri. Interviuri uitate
Eva Sârbu

Volumul Evei Sârbu reproduce o serie de interviuri pe care autoarea le-a luat câtorva mari actori români, între 1971-1981. Interviurile (însoţite de câte o „fişă aproape personală" cuprinzând date biografice şi profesionale) au apărut lună de lună în revista *Cinema*, la rubrica „Actorii noştri". În fiecare dintre ele revine, ca un *leitmotiv*, întrebarea despre condiţia filmului românesc şi a actorului din anii 70.

Pentru Radu Beligan „teatrul e mai mult decât o vocaţie, e intoxicaţie". În film însă numai trei roluri l-au mulţumit – cele din *Răsună valea, Castelanii* şi *Paşi spre lună*. În momentul când a răspuns întrebărilor Evei Sârbu (februarie 1971), actorul considera că încă nu a fost „încercat ca actor de film"[123].

Irina Petrescu refuză să facă „cea mai mare concesie", aceea de a da publicului „exact ce aşteaptă el de la tine". Actriţa crede că publicul trebuie contrazis: „Cu blândeţe, dar contrazis. De multe ori îi şi place, bănuiesc…".

Amza Pellea rememorează popularitatea de care s-a bucurat interpretarea sa din *Mihai Viteazul*: „Eu puteam să joc prost, e adevărat, dar scenariul îmi oferea şansa să joc bine. Scenariul conţinea acele date care dau posibilitatea unui actor să creeze un personaj".

Liviu Ciulei motivează că a jucat atât de rar în film pentru că i-au absorbit foarte mult timp problemele teatrului. Dar şi pentru că, de multe ori, colaborarea propusă de cinematografie i s-a părut superficială: „Am jucat în film numai atunci când rolurile mi-au permis să fiu actor". Ca argument, aminteşte de rolurile din *Facerea lumii, Valurile Dunării* şi

---

frunzele de salcie dansând în briza serii, un om ucis de cel mai bun prieten al său, vieţi sfărâmate înainte de vreme. A văzut ce a fost, ştie ce va fi: a văzut noaptea crudă, lumina într-o scânteie mică. Nu mai e nimic de văzut. A văzut ceea ce a ales şi ceea ce i-a trebuit. „Să vrei mai mult – adaugă ea - este lăcomie şi exces" pentru că devii rob păcatului, înţeles ca autodistrugere.

[122] Din cartea lui Ray Bradbury şi, respectiv, filmul omonim al lui François Truffaut.

[123] Peste ani avea să mai fie distribuit în *Explozia, Premiera, Singurătatea florilor, Horea, După-amiaza unui torţionar* etc.

Pădurea spânzuraţilor. Puţini actori români – crede Liviu Ciulei - au deprins, cu mare subtilitate, secretele filmului („controlul asupra exteriorizării mişcărilor interioare, raportarea la unghiul aparatului, la obiectivul cu care se filmează, cunoaşterea efectului produs de diferite distanţe focale, acordarea jocului în funcţie de mişcarea de aparat") şi-i dă ca exemplu, în acest sens, pe Irina Petrescu şi Dan Nuţu. Actorul de film, afirmă în continuare Ciulei, este „responsabil de tot, chiar şi de aspectul lui, pentru că şi aspectul este o armă de convingere". Prin comparaţie sunt aduşi în discuţie oamenii dintr-o gară: „Cât mai au de lucrat asupra înfăţişării lor şi, probabil, cât mai au de lucrat asupra interiorului, pentru ca el să se reflecte în afară, într-un tot armonios şi superior…"

Toma Caragiu deplânge mediocritatea comediilor cinematografice româneşti: „Dacă în domeniul celorlalte filme s-au făcut lucruri remarcabile, la capitolul comedie suntem clar deficitari. Şi eu cred că totul porneşte de la scenarii. Sunt foarte sărace. Sărace în inedit, în savoare comică, în diversitate tipologică, în replici de duh, în conţinut – în tot ce-i trebuie, adică, unei comedii."

Margareta Pogonat invocă „o anumită simplitate – sobrietate chiar – a gestului, a mişcării" necesară actorului de film, pentru că „filmul nu suportă mişcarea amplă, aşa cum se foloseşte ea pe scenă". Dorinţa actriţei este ca personajele sale „să le arate oamenilor adevărata lor faţă" ca să „se elibereze de complexe, de tot ce-i determină să acţioneze împotriva lor înşişi." Crezul ei artistic: „Am căutat întotdeauna, ca om şi ca artist, să-mi păstrez nişte date iniţiale de puritate, de sensibilitate sufletească, de înţelegere faţă de oameni şi faţă de fenomenele din jur. Şi asta pentru a reuşi să îmbătrânesc frumos în viaţă şi pentru a-mi păstra o anume avere din care să înzestrez personajele pe care le joc."

Victor Rebengiuc nu este dornic să dea interviuri şi consideră că nu are nimic de spus: „Eu sunt actor. Meseria mea e să joc, nu să vorbesc. De altfel, drept să vă spun, nu am descoperit până la vârsta asta nimic care să nu fie gata descoperit." Actorul – care, până la consemnarea acestor gânduri (aprilie 1973), fusese consacrat prin filme ca: *Omul de lângă tine; A fost prietenul meu; Darclée; Pădurea spânzuraţilor; Castelul condamnaţilor; Zestrea* - crede că tot ce a avut de spus în legătură cu un anumit rol, a spus jucându-l. Şi adaugă: „Sunt un om normal, viaţa mea particulară este de asemenea normală, nu are nimic extravagant, senzaţional în ea. Nici n-ai spune că e o viaţă de actor. Deci, nu văd cum ar putea stârni interesul spectatorilor mei pe care, sincer vorbind, eu îi doresc interesaţi mai degrabă de rezultatul muncii mele şi nu de lucruri care mă privesc numai şi numai pe mine." Care sunt relaţiile cu publicul ale actorului Victor Rebengiuc? „Publicul în stal, eu pe scenă. Sau pe ecran." Neinteresat să facă vreo concesie pentru a câştiga simpatia publicului, actorul spune: „Tot ce pot face este să-mi susţin, cu conştiinciozitate şi corectitudine, partitura." Cinstea, adevărul, relaţiile dintre oameni „lipsite de…cum se numeşte asta? da, de gânduri ascunse", partenerii buni, artiştii „conştiincioşi şi probi" (între care îi pomeneşte, în primul rând, pe Clody Berthola, Leopoldina Bălănuţă, Ileana Predescu, George Constantin, Liviu Ciulei, Petre Gheorghiu) sunt tot atâtea prilejuri vrednice de stimă pentru Victor Rebengiuc.

George Constantin este sceptic în privinţa publicului de film pe care – până în momentul interviului (august, 1973) – admite că îl cunoaşte mai puţin. Actorul – consacrat de rolul principal din *Reconstituirea* - crede că „filmul are un altfel de public", care e „mai puţin preocupat de noi, mai legat de ceea ce se întâmplă acolo, pe pânză. Nu neapărat şi de *cum* se întâmplă." Publicul de film poate să remarce jocul unui actor, dar „punctul de interes rămâne acţiunea". I se pare că generaţia 50 (Silvia Popovici, Sanda Toma, Mircea Albulescu, Victor Rebengiuc, Draga Olteanu, Gheorghe Cozorici, Silviu Stănculescu) nu seamănă deloc cu cei care i-au urmat: „Nu semănăm cu generaţia Motoi, de exemplu, şi cu atât mai puţin cu cea tânără. Am impresia că suntem, cât de cât, o generaţie mai matură nu numai sub aspectul vârstei. Privim lucrurile mai în profunzime. Poate de asta am şi reuşit să lăsăm câte ceva care ne seamănă … Poate că cei care vin acum după noi vor mai puţin. Poate nivelul pretenţiilor a

scăzut.” De aceea, crede, n-a mai apărut un Penciulescu, Giurchescu, Esrig, Pintilie în condiţiile în care „teatrul e din ce în ce mai greu de făcut” şi „devine un fel de lux de care oamenii nu mai au timp”.

Ştefan Iordache recunoaşte că este tentat de film „când e vorba de un scenariu bun, de un regizor bun, de un rol bun”. În mai 1977 Ştefan Iordache avea să spună: „Poate că încă nu e nevoie de mine. Poate mai târziu…”

Mariana Mihuţ povesteşte mai cu seamă despre experienţa ei teatrală. În film însă dădea probe pe care nu le lua: „Pot să vă spun şi de ce. Odată mi-a lipsit un dinte, altădată eram „prea plinuţă”, altă dată n-am fost fotogenică…” În *Profetul, aurul şi ardelenii* (la care lucrează în momentul luării interviului) joacă „un personaj colectiv”, una din cel 15 neveste ale profetului: „Un fel de Armata Salvării. Am şi o tobiţă…Cred că pentru tobiţa asta fac eu rolul…”

Hâtrul Ernest Maftei consideră că filmele contemporane (din anii 70) sunt prea superficiale şi artificiale: „Uite, noi construim socialismul. Construim noi aşa uşor ca-n filmele noastre? Da’ de unde. Şi urmaşii? Ce-au să zică urmaşii. Păi, uite ce uşor le-a mers ălora! A mers de la sine. Oare? Nu. E cu sângele şi viaţa noastră. E cu greutăţi, cu oameni de toate felurile, şi cu optimişti, şi cu pesimişti, şi cu tari, şi cu slabi şi toţi ăştia trebuie să se oglindească în filmele noastre.”

Leopoldina Bălănuţă este mulţumită de calitatea rolurilor ei din filme: „Socotesc că ceea ce am făcut am făcut bine şi decât mult şi prost, mai bine puţin şi bun.” Şi aminteşte de *Subteranul*, unde apare alături de Toma Caragiu şi Emil Botta, de *Fefeleaga*, unde s-a întâlnit cu regizorul Mircea Veroiu, de *Bietul Ioanide*, unde a colaborat cu Dan Piţa. Actriţa recunoaşte: „E drept, am jucat tot timpul acelaşi tip uman, acelaşi personaj marcat de suferinţă, de durere…” Dar asta pentru că „etapa de azi a filmului românesc aparţine *emploi*-ului. Un actor cu o faţă tragică într-un rol tragic, unul cu ochii strălucitori într-o comedie. Şi am foarte multe argumente să cred că *emploi*-ul este o prejudecată.” Apoi, potrivit credinţei sale că „un lucru numit este pe jumătate rezolvat”, actriţa spune că „dacă am numi vulgaritatea – vulgaritate, nedreptatea – nedreptate, meschinăria - meschinărie le-ar pieri din putere”. Dar, adaugă ea, „pentru asta trebuie să le atingi, să le spui pe nume”. În absenţa „numirii” – vulgarităţii, nedreptăţii, meschinăriei – nu se poate vorbi cu adevărat despre o „şcoală de film românesc”. Iar „timpul acela este încă departe şi va rămâne departe, câtă vreme nu vom înţelege că şi arta este o minunată marfă de export, pentru că ea pune în circulaţie gândirea şi talentul unui popor”. Deşi „trăim o epocă dramatică şi facem tot ce se poate ca să avem o perspectivă a momentului”, ne ferim să arătăm acest „moment dramatic” în filmele noastre. Astfel, „problema de fond este absenţa din filmele noastre exact a problemelor de fond ale realităţii noastre”. Ne mulţumim, crede actriţa, „să scurmăm la suprafaţa realităţii, nu forăm în adâncul ei”, „să oglindim nişte imagini ale vieţii” în vreme ce „arta nu este oglinda realităţii, ci interpretare a ei”, iar creatorul de artă este „creatorul unei realităţi care pe urmă se cere interpretată”. În încheierea confesiunii sale Leopoldina Bălănuţă povesteşte o întâmplare care a făcut-o fericită. Un regizor tehnic din teatru i-a spus cândva: „Domnule, în viaţă omul nu dă doi bani pe dumneata! Dar când te urci pe scenă…”. După aceea şi-a cerut scuze, dar – adaugă actriţa - n-avea de ce, pentru că: „A fost cel mai frumos compliment care mi se putea face.” Prin meseria sa, Leopoldina Bălănuţă încerca să ofere oamenilor puterea să spere. Arta aşteptării cu care îşi dorea să-i deprindă pe oameni nu era însă o „aşteptare pasivă”, ci „o pregătire pentru ceea ce urmează să se întâmple”, fiindcă până şi „acel ultim lucru care i se mai poate întâmpla omului are nevoie de pregătire”. Crezul actriţei: „Cel mai important lucru pe lume nu este să ai, ci să dai”, căci „cea mai grozavă formă de luptă nu este pentru a avea, ci pentru a da.”

Tora Vasilescu răspunde întrebărilor adresate de Eva Sârbu într-o perioadă în care – cu o „iuţeală ameţitoare” - devenise dintr-o „dulce speranţă”, o „indiscutabilă certitudine”. O

consacraseră personajele interpretate în *Cursa, Gloria nu cântă, Casa dintre câmpuri, Cine mă strigă, Proba de microfon*. După succesul fulminant de la debut a urmat, mărturiseşte actriţa, îngâmfarea: „Da, da, şi poţi să scrii. Au mai păţit-o şi alţii, aşa că nu mi-e ruşine." Hop-ul cel mai greu de trecut a fost primul rol care i-a „ieşit" bine şi care, culmea, s-a întâmplat să fie şi debutul. „Pentru că ţi se pare că eşti „unicat". Ca tine nu mai e nimeni. Numai anii în care stai pe tuşă şi vezi că-s mulţi care vin din urmă, şi toţi au aceeaşi senzaţie şi pretenţie de unicat, când înţelegi că oricine poate fi înlocuit cu oricine, şi dacă oricine înseamnă că şi tu, anii în care aduni amar peste amar te lecuiesc de ideea asta…"

Mai la urmă, Dorel Vişan crede că filmul este „o artă a tăcerilor semnificative, care să dea greutate vorbelor şi întâmplărilor". Dar în filmul românesc dialogurile nu sunt, aşa cum ar trebui, „scurte şi cuprinzătoare" pentru că „la noi, dialogul îl face toată lumea şi tot timpul: înainte de filmare, la filmare, după filmare…Îl face Casa de filme, îl face producătorul-delegat, îl face toată lumea, numai cine trebuie, nu. Asta-i cu scenariile. În rest, totul e bine" – glumeşte actorul, după care se referă la subiectele filmelor româneşti, care sunt „liniare, schematice, nu dau nici actorului, nici spectatorului posibilitatea de a gândi. Multe personaje – unele pe care le-am făcut şi eu – sunt false. Şi falsul, în artă, dărâmă tot."

<u>Carte despre Toma Caragiu</u>
Valentin Silvestru

Volumul îngrijit de criticul de teatru Valentin Silvestru este dedicat celui care a practicat, „cu egală robusteţe şi iscusinţă", toate genurile: comedie, dramă, tragedie, vodevil, revistă, adresându-se tuturor categoriilor de spectatori. Toma Caragiu, scrie autorul studiului introductiv, a fost „un interpret de o vigoare cu totul neobişnuită, un temperament exploziv şi, în acelaşi timp, un artist gânditor, capabil să-şi asume, la modul cel mai personal, indiferent care rol din repertoriul lumii".

După o incursiune în biografia actorului, câteva mărturii contemporane schiţează portretul acestui artist fabulos. Liviu Ciulei îl aşează alături de mari interpreţi ai scenei româneşti: Nottara, Iancu Petrescu, Brezeanu, Bălţăţeanu: „Tot ceea ce a creat în artă Toma Caragiu era istorie, făcea parte din momentul de maximă maturitate a istoriei teatrului românesc, marca momente de vârf ale acestei maturităţi". Manole Marcus povesteşte despre ultima scenă, plină de combustie dramatică, pe care o avea de filmat la *Actorul şi sălbaticii*. Toma era neliniştit, scena nu a ieşit nici după a treia dublă şi, cu ochii înspăimântaţi, un fior lăuntric şi o voce stranie, a rostit încet, sfios: „Iartă-mă…Nu ştiu să mor..." Criticul de cinema D.I. Suchianu aminteşte de tonul, de inflexiunile morale ale vocii, ale mişcărilor, de privirile şoferului de taxi sfătos jucat de Toma Caragiu în *Singurătatea florilor*. Actriţa Rodica Tapalagă povesteşte că, pe când citea memorialistica lui Lev Tolstoi, l-a întrebat pe Toma: „Ce ţi se pare că revine cel mai des, mai obsesiv în însemnările bătrânului?" Cu un zâmbet încurcat, acesta i-a răspuns: „Parcă groaza de a face „marele salt", imensa curiozitate şi parcă dorinţa de a-l face şi mai ales gustul amar pe care-l poartă geniul, pentru care nedreptatea de a fi muritor (nedreptate pe care în fond o simţim cu toţii) este infinit mai mare, mai aspru resimţită, dată fiind investitura de valoare omenească, atât de conştient purtată. Nu-i aşa?" Iar apoi, replica tunătoare şi îndurerată: „Ah! Da, da, da – draga mea! E o imensă porcărie!!"

La sfârşitul volumului se află o listă cu creaţiile interpretative ale lui Toma Caragiu – pe scenă, la teatrul radiofonic, pe marele şi pe micul ecran. Dintre ele nu puteau să lipsească: Mackie Şiş din *Opera de trei parale*, Pampon din *D'ale carnavalului*, Tipătescu din *O scrisoare pierdută*, Anton Antonovici din *Revizorul*, Doolittle din *Pygmalion*, Satin din *Azilul de noapte*, James Tyrone din *Lungul drum al zilei către noapte*, rolurile din filme: seria *Haiducilor***,** seria *B.D.* – urilor, *Bariera, Explozia, Ciprian Porumbescu, Tatăl risipitor, Actorul şi sălbaticii, Singurătatea florilor, Operaţiunea „Monstrul", Premiera, Serenada*

pentru etajul XII, Gloria nu cântă sau cupletele de la televiziune în regia lui Alexandru Bocăneţ.

Cu puţin înainte de tragicul său sfârşit, Toma Caragiu avea să mărturisească: „M-am străduit să fiu un actor total. Nu ştiu dacă am reuşit, dar asta a fost obsesia mea nr.1. Eu cred că actorul trebuie să joace astă-seară *Lear* şi a doua seară să fie clovn la circ. Fără încurajarea fenomenului intelectual şi cultural din tine, fără o modestie sinceră şi autentică, toate supapele de evoluţie se închid. Numai gândul că încă n-ai ajuns acolo unde poate ajunge un om care se perfecţionează te păstrează în stare de modestie."

Moartea prematură a acestui „uriaş al scenei române", dispariţia sa fulgerătoare în timpul cutremurului din 4 martie 1977, este – scrie Valentin Silvestru – inacceptabilă. Nenumăraţii săi spectatori care-l urmăreau pe scenă, pe ecrane sau la radio îl consideră „plecat într-un foarte lung turneu, în ţinuturi necunoscute…".

Victor Rebengiuc. Omul şi actorul
Simona Chiţan, Mihaela Michailov

Cartea Simonei Chiţan şi a Mihaelei Michailov despre Victor Rebengiuc este un portret în mişcare al unui actor şi om fabulos. După o scurtă introducere despre copilărie şi adolescenţă (marcate de absenţa tatălui, de primii ani de şcoală şi apoi liceul militar) urmează admiterea la Facultatea de Teatru. Este prima întâlnire importantă a viitorului actor cu „greii" teatrului românesc, prezenţi în comisia de admitere: Aura Buzescu, Silvia Dumitrescu-Timică, Ion Finteşteanu, Costache Antoniu, Alexandru Finţi, Irina Răchiţeanu. În Institut i-au fost colegi, între alţii: Silvia Popovici, Sanda Toma, Amza Pellea, Gheorghe Cozorici, Constantin Rauţchi, Gina Patrichi şi Mircea Albulescu.

Actorul vorbeşte mereu despre „deprinderile de natură cabotină" preluate de la instructorii neprofesionişti de la Ateneele Populare. Fandoseala aceasta de tip diletant avea să o irite profund pe profesoara sa, Aura Buzescu: „Cine te-a învăţat să faci aşa? La revistă, la circ să te duci, să nu te mai văd făcând aşa ceva!" În acei ani încerca să-l imite pe Radu Beligan, crezând că a fi actor presupune imitarea unui mare actor. A urmat, nu peste multă vreme, schimbarea. A înţeles că profesoara sa – care avea „o forţă tragică extraordinară" şi îşi făcea studenţii să înţeleagă „ce înseamnă sublimul în teatru" - dorea de la el „sinceritate, economie de mijloace", stări pe care trebuia să le descopere în *sine*: „Când o să fii actor adevărat, îi spunea Aura Buzescu, o să afli că stările pe care vrei să le exprimi nu trebuie să le iei de nicăieri din altă parte decât din tine." Distinsa actriţă şi dăscăliţă i-a fost etalon: „Opinia doamnei Buzescu era ca un duş rece care mă trezea la realitate din acea euforie a premierei."

Dintre regizorii de teatru sunt amintite colaborările sale cu Vlad Mugur, Liviu Ciulei, Radu Penciulescu, Silviu Purcărete, Alexandru Dabija, Cătălina Buzoianu şi Yuriy Kordonskiy. Filmul l-a răsfăţat şi el cu numeroase roluri importante, în: *Pădurea spânzuraţilor***,** *Castelul condamnaţilor*, *Tănase Scatiu*, *Profetul, aurul şi ardelenii*, *De ce trag clopotele, Mitică?, Faleze de nisip*, *Dreptate în lanţuri*, *Un om în loden*, *Pădureanca*, *Moromeţii*, *Secretul … armei secrete***,** *Cel mai iubit dintre pământeni, Niki Ardelean, colonel în rezervă, Omul zilei*. Dintre toţi regizorii cu care a colaborat în filme, Rebengiuc se opreşte la Lucian Pintile pentru „vâna diavolească" pe care i-a „activat-o".

Câte ceva şi despre literatură, muzică şi … sulul de hârtie igienică din acea zi de decembrie 1989 cu care a apărut la TVR. Aşadar: autorul preferat: Dostoievski, pentru că „e interesant tot ce se întâmplă acolo, e o lume specială pe care sincer nu o înţeleg, pentru că totul este paroxistic." Muzica preferată: „…cam toate genurile de muzică clasică, începând de la preclasici şi până aproape de contemporaneitate şi am devenit un exclusivist, adică ascult numai muzică simfonică." Actorul îi pomeneşte pe Bach, Chopin, Schubert, Brahms, Mahler, dar şi *jazz*-ul. Este impresionat de performanţele lui Nigel Kennedy („un individ ciudat,

îmbrăcat de pacă juca în *Opera de trei parale*, părea un cerşetor de acolo, cu o freză ciudată, cu nişte haine ponosite, cu nişte bocanci imenşi în picioare, legat cu o broboadă la cap"), care „face un imens serviciu muzicii clasice: aduce după el o categorie socială care n-ar fi intrat niciodată altminteri într-o sală de concert." Iar despre Beethoven, numai de bine: „Unul din concertele cele mai dragi mie este *Imperialul* de Beethoven, cel pentru pian. Câtă profunzime, câtă adâncime, cât zbucium sufletesc la Beethoven, acest compozitor care surzise. Acestui concert i se spune *Imperialul* pentru că există un Imperiu al muzicii, care trebuie să aibă un împărat, iar împăratul muzicii este Beethoven." . Rebengiuc mărturiseşte că este atras şi de muzica populară, „autentic populară, folclorul adevărat pe care l-am cunoscut şi-l apreciez". În rest, „formaţiile, vedetele, „noua" muzică uşoară – epoca de glorie a muzicii uşoare a trecut de mult – nu-mi mai spun nimic." În privinţa sului de hârtie igienică, părerile actorului sunt ferme: „Hârtia aia trebuia să şteargă nişte urme. Cum poţi să ai neruşinarea ca, după ce ai recitat poezii cu el eroul şi ea savanta, să ne mai vorbeşti la televizor? Dar asta cere verticalitate şi caracter. Sunt vinovate toate posturile care au permis ca oameni ca Păunescu să apară şi să ţină discursuri. Şi astăzi e nevoie de multe suluri, pentru că Parlamentul e plin de mâncători de rahat, lăsaţi să spună vrute şi nevrute."

Numeroase personalităţi ale teatrului şi filmului românesc îl răsplătesc, generos, cu vorbe de recunoştinţă[124]. Victor Rebengiuc nu se sfieşte să vorbească şi despre eşecuri. Unul dintre ele este rolul din *Burghezul gentilom*, montat de Petrică Ionescu[125] la TNB, în 2006. Dezamăgit, actorul îi reproşa regizorului: „Tu mă obligi să fac exact ceea ce madame Buzescu mă obliga să uit: să încep să mă scălâmbăi." Deşi criticii l-au pus în topul celor mai proaste spectacole din 2006, sala – povesteşte Rebengiuc – este plină în continuare: „Asta este ceva ce eu nu pot să înţeleg. Se aplaudă, e delir la final, spectatorii vin să vadă tâmpenia."

Criticul de teatru Marina Constantinescu afirmă că este o adevărată bucurie să-l auzi pe Victor Rebengiuc cum vorbeşte despre cei care nu mai sunt: George Constantin, Ileana Predescu, Gina Patrichi, Amza Pellea. Şi, continuă: „Înainte de orice, ei s-au respectat unii pe alţii, iar la un moment dat respectul e mai important decât iubirea. Ciulei a ştiut să-i înveţe pe actori această lecţie: pe scenă energiile trebuie să fie egale ca valoare, pentru ca tot ce se întâmplă acolo să fie foarte sus. Astăzi, unii actori preferă să joace cu alţii mult mai slabi, nu-i mai interesează pe cine au alături şi degradarea se vede cu ochiul liber pe scenă." Victor Rebengiuc – afirmă acest distins critic de teatru – este „o esenţă care merită studiată cu mare seriozitate. O esenţă rară."

---

[124] Printre ele se află şi anecdota povestită de Şerban Ionescu - o amintire din timpul filmărilor la *Pădureanca*, unde cei doi actori au fost parteneri. După vreo trei săptămâni de filmare – povesteşte Şerban Ionescu (*aka* Pelicanul) – s-a organizat o vizionare la un cinematograf din Arad. Rebengiuc zice: „Măi Pelicane, e o persoană aicea care apare mai des în film decât noi!" Era vorba despre o doamnă ce „făcea figuraţie şi ba gătea, ba jumulea curcani, ba gâşte, ba găini de curte". În ziua următoare, persoana respectivă era din nou pe platou şi, apropiindu-se de Victor Rebengiuc, îl abordează astfel: „Domnule Victor, nu doriţi un ceai, un soldăţel?" În Ardeal – adaugă Şerban Ionescu - soldăţel înseamnă „o bucăţică de pâine cu slănină". Străduindu-se să fie amabil, Rebengiuc răspunde: „Nu doresc nimic!" O jumătate de oră mai târziu, aceeaşi femeie insistă: „Nu doriţi un nescafé, o dudă, o măslină, ceva?" Rebengiuc sec: „Vă rog frumos nu vă deranjaţi, nu doresc nimic." Apoi, către Şerban Ionescu: „Pelicane, hai să plecăm douăzeci de metri mai încolo, să scăpăm de cucoana asta şi să ne vedem de treabă." Mereu insistentă, doamna nu se lasă. Se duce după ei şi plusează cu amabilitate: „Domnule Rebengiuc, nu doriţi o prăjiturică, vă rog mult..." Reacţia lui Rebengiuc: „Domnişoară dragă sau doamnă dragă, nu vă supăraţi, eu sunt o persoană dezagreabilă şi v-aş ruga foarte mult să-mi menajaţi această degrabli ... dezabliea ... dezgrablea ... dez ... du-te-n pizda mă-tii." Concluzia lui Şerban Ionescu, cel ce a rememorat izbucnirea colerică a lui rebengiuc: „Da, asta este o chestie care-l caracterizează: e un tip crud."

[125] Despre care spune: „un regizor care ţine foarte mult la formă, la ambalajul spectacolului, şi habar nu are de traseul interior al unui personaj, de relaţiile dintre personaje".

Clipe de viaţă cu Gina Patrichi
Mircea Patrichi

Cartea lui Mircea Patrichi dedicată memoriei surorii sale, actriţa de teatru şi film Gina Patrichi, evocă „clipe de viaţă" şi amintiri - legate mai ales de teatru – ce poartă amprenta acestei artiste pline de forţă, inteligenţă şi sensibilitate. Rolurile sale de pe scenă[126], la televiziune[127] sau în piese de teatru radiofonic[128] sunt, se ştie, mult mai numeroase. Volumul însa nu putea ocoli nici rolurile – puţine, dar bune - din filme.

Gina Patrichi era convinsă că actorul este o „construcţie specială", o „construcţie deliberată care are nevoie de transformări permanente", şi s-a redefinit mereu: „Eu m-am „lucrat" cu răbdare şi obstinaţie. Dintr-un firicel de glas am obţinut o voce care se aude bine. Mi-am dat seama că trupul trebuie să devină un instrument în mâna mea şi nu eu să fiu sclava lui". Nenumărate ore de gimnastică („ore de oboseală şi infern") aveau s-o menţină într-o formă fizică de invidiat. Pregătirea fizică a fost dublată de o minuţioasă elaborare a limbajului folosit: „M-a preocupat limba pe care o rostesc pe scenă, limba romană, cea adevărată, ferindu-mă să mă las furată de expresiile vulgare ale străzii. Aşa m-am trezit deodată că iubesc limba pe care o vorbesc, că o redescopăr şi o folosesc cu pasiune de filolog". Tipologia personajelor interpretate o situa în galeria marilor actriţe române (precum Clody Berthola, Leopoldina Bălănuţă, Mariana Mihuţ, Irina Petrescu), fiind adesea comparată şi cu actriţe de renume internaţional, ca Ingrid Bergman, Jeanne Moreau, Annie Giradot, Liv Ulmann, Anna Magnani sau Meryl Streep. Doar „meridianul locului", scriau adesea cronicarii vremii, i-a răpit statutul de *star* acestei artiste „lucide, obsedate de frenezia muncii şi a autoperfecţiunii" (Ecaterina Oproiu).

„Nu mai sunt de multă vreme eu însămi. Am devenit suma tuturor femeilor pe care le-am întâlnit în viaţa mea şi le-am interpretat pe scenă. Nu ştiu cum aş arăta fără această … armată" - se confesa actriţa care, şi pe ecran[129] a interpretat femei adevărate făcute „să trăiască tot adevărul vieţii".

Regele Scamator Ştefan Iordache
Ludmila Patlanjoglu

Ajuns la o anumită vârstă, actorul Ştefan Iordache avea să fie bântuit de amintiri, de nostalgii. Se simţea grăbit, apăsat de timp. Simţea nevoia să se limpezească pentru că „nu poţi scoate din tine numai personaje", „e împovărător, la un moment dat, să fii în permanenţă altcineva, ajungi să nu te mai recunoşti pe tine însuţi". Din acest dor „de sine", de „băiatul care bătea mingea în Rahova", s-au născut confesiunile adunate în volum de Ludmila

---

[126] *D-ale carnavalului*, *Clipe de viaţă*, *Iulius Cezar*, *Macbeth*, *Elisabeta I*, *Azilul de noapte*, *Interviu*, *Amintiri*, *Dimineaţa pierdută*, *Antoniu şi Cleopatra* sunt doar câteva, decupate dintr-o bogată teatrografie.

[127] *Cadavrul* viu, *Livada cu vişini*, *Raţa sălbatecă, Stâlpii societăţii* ş.a.

[128] *Electra*, *Cruciada copiilor*, *Idiotul* ş.a.

[129] În cinema, Gina Patrichi a debutat în *Pădurea spânzuraţilor* de Liviu Ciulie. Au urmat partituri mai mari sau mai mici, dar întotdeauna memorabile. Au distribuit-o: Iulian Mihu (*Procesul alb*, *Felix şi Otilia*), Mircea Mureşan (*Bariera*), Radu Gabrea (*Dincolo de nisipuri*), Malvina Urşianu (*Trecătoarele iubiri*, *Liniştea din adâncuri*, *Pe malul stâng al Dunării albastre*, *Figuranţii*), Alexandru Tatos (*Rătăcire*), Mircea Daneliuc (*Proba de microfon*), Stere Gulea (*Moromeţii*). Spectatorii de film românesc al anilor 60-80 le reţin – nu atât pe retină, cât în memoria afectivă – chiar şi pe eroinele Ginei Patrichi din filme inegale, cu o miză artistică discutabilă, precum cele din: *Nu filmăm să ne amuzăm*, *Tată de duminică*, *Nemuritorii*, *Saltimbancii*, *Duminică în familie sau Hanul dintre dealuri*.

Patlanjoglu. Acel băiat avea să fie şi primul personaj pe care, cu o improvizaţie pe tema „spectator într-o sală de cinema", l-a jucat în Institut. Timidul Ştefan Iordache şi-a amintit brusc de vremea când frecventa asiduu cinematograful „Aida" din Rahova, unde „se ronţăiau seminţe de floarea-soarelui, se fluiera şi se vorbea cu actorii de pe ecran". Atunci, de pe un scaun plasat pe scenă, proaspătul student la actorie se făcea că mănâncă seminţe şi striga ca un derbedeu: „Ce faci, bă? Pune-i mâna, bă!...Pup-o, băăăăăă!" Din acel clipă colegii au început să-l considere „un partener demn de luat în seamă".

După evocarea debutului furtunos cu rolul principal dintr-o piesă de Brecht (*Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită*) şi a primelor sale roluri mari (din *Viziuni flamande, Crimă şi pedeapsă*) sunt amintite primele întâlniri cu filmul: *Străinul* şi *Un film cu o fată fermecătoare*. Nu sunt trecute cu vederea nici escapadele de june prim din timpul filmărilor la *Gaudeamus igitur*, transformate într-o frăţie de cruce – cu actorul Sebastian Papaiani şi operatorul Nicolae Girardi. Actorul evocă apoi o serie de alte prietenii: cu actorul Cornel Coman, cu regizorii Dan Piţa şi Şerban Marinescu şi – cum altfel? – cu oamenii simpli de la Gruiu (unde Ştefan Iordache avea o casă) sau cu lăutarii de la „Şarpele roşu". Călătoria în timp nu putea ocoli iubirile din tinereţe: Stela, Irina (Petrescu), Liliana (Tomescu). Care era femeia adevărată pentru Ştefan Iordache? Cea cu „inteligenţă, umor, înţelegere, bun-simţ,dreaptă-măsură". Opusul acesteia: femeia „frumoasă şi tâmpită".

Din seria oamenilor care i-au marcat destinul se numără câţiva regizori de film şi teatru: Mihai Iacob, Dan Piţa, Mircea Daneliuc, Şerban Marinescu, Dinu Tănase, Dinu Cernescu, Silviu Purcărete, Sanda Manu, Cătălina Buzoianu. Şi, în mod special, dramaturgul Horia Lovinescu, o vreme director al Teatrului „Nottara": „un boem rafinat", cu „o distincţie aparte: un cap superb, cu nişte ochi enormi, migdalaţi. Apăruse în vremea aceea o caricatură a lui Neagu Rădulescu, o ţin foarte bine minte, făcută lui Horia Lovinescu: avea două rafturi de bibliotecă în loc de ochi". Dar actorii care *au fost*? „Când moare un actor, moare o lume". De aceea, Ştefan Iordache a refuzat să se împace cu gândul că au murit şi aştepta ca ei să se întoarcă: George (Constantin), Amza (Pellea), (Emanoil) Petruţ, (Gheorghe) Cozorici, (Constantin) Rauţchi, Ileana Predescu, Gina Patrichi, Poldi (Leopoldina Bălănuţă)...Multe din întâlnirile cu actori, pictori, poeţi etc. erau bahice şi totodată „nişte colocvii *ad-hoc*". Se discuta despre teatru, pictură, poezie, film. „Simţeam atunci o mare bucurie, pentru că eram toţi absolut liberi, nu aveam nicio constrângere, din nicio parte. Cred că a fost cea mai frumoasă perioadă din viaţa mea, ca artist şi ca om."

O altă perioadă frumoasă şi rodnică a fost cea următoare angajării lui Ştefan Iordache la Teatrul Mic, unde era director Dinu Săraru. Succesele de atunci: *Maestrul şi Margareta, Să îmbrăcăm pe cei goi, Richard al IIIl-ea, Amurgul burghez, Emigranţii, Cerul înstelat deasupra noastră*.

Pe la mijlocul anilor 70 a reînceput – pentru trei decenii – cariera sa cinematografică[130]. Când a venit descătuşarea din decembrie 1989, Ştefan Iordache a fost printre cei care au apărut la TVR cu un discurs către ţară. Ceea ce spunea atunci a rămas însă un simplu vis: „Cred că va trebui să muncim enorm pentru a acoperi acest gol care a fost lăsat moştenire culturii româneşti...Cred că teatrul românesc nu a dispărut în această grea perioadă. Cei cinstiţi, care au ştiut să-şi păstreze demnitatea, au luptat cu mijloace specifice pentru salvarea, pentru păstrarea acestei minunate manifestări spirituale a omului care este teatrul..." În schimb, profeţia sa avea să se împlinească: „Mă gândesc cu speranţă la viitor, dar şi cu

---

[130] Cu roluri importante în: *Doctorul Poenaru*; *Ediţie specială; Bietul Ioanide; Bună seara, Irina;Pruncul, petrolul şi ardelenii; Înghiţitorul de săbii; Întoarce-te şi mai priveşte o dată; Concurs; De ce trag clopotele, Mitică?; Glissando; Ciuleandra; Noiembrie, ultimul bal; Cei care plătesc cu viaţa; Hotel de lux; Cel mai iubit dintre pământeni; Eu sunt Adam; Faraonul; Ticăloşii*.

îngrijorare. Ne trebuie multă luciditate. Există pericolul să apară noi demagogi, falşi lideri, oameni care să se priceapă la toate, poate şi provocatori."

Numeroase mărturii ale rudelor apropiate, prietenilor sau artiştilor cu care a colaborat, precum şi o bogată antologie teatrală (spectacole de pe scenă, de la Televiziune şi de la Radio) şi cinematografică întregesc volumul Ludmilei Patlanjoglu dedicat celui care – împlinind cuvântul lui „mam'-mare" - s-a făcut „scamatoriu". Peste ani, actorul Ştefan Iordache i-a replicat: „Mamă-mare, de acolo, pe unde oi fi, să ştii că zicerea matale, care acum parcă îmi sună un pic şi a blestem, s-a împlinit."

La vie en rose cu Clody Berthola
Ludmila Patlanjoglu

Cartea Ludmilei Patlanjoglu despre Clody Berthola este o evocare nu doar a carierei în teatru şi film, ci şi a mediului cultural în care celebra actriţă s-a format, a României interbelice „culturale, morale şi civilizate", cu oameni „fericiţi şi mulţumiţi". Nu sunt ocolite nici amintirile din copilărie şi, desigur, nu se puteau omite nici bărbaţii-soţi şi bărbaţii-prieteni din viaţa actriţei: Ştefan Constantinescu, Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Emil Botta (care, într-o epistolă, îi mărturisea: „Nu scrie cineva îndrăgostit de farmecul tău… ci scrie unul care, când te vede, are viziunea, revelaţia Frumuseţii, a Raiului, Paradise Lost") – „fiecare cu o deschidere specială pentru ceva nobil şi profund, care dă sens unei existenţe".

Clody Berthola a supravieţuit perioadei dramatice a „obsedantului deceniu" (anii 50) alături de Liviu Ciulei: „Tresăream la orice sunet de la sonerie. Spaima de bombardamente, de război a fost nimic pe lângă spaima de comunişti. Eram înfricoşată, erau ridicaţi oameni nevinovaţi pe motivul că erau burghezi sau pentru vini imaginare. Pe Lucian Pintilie, „mai sensibil la răul şi urâtul din lume", l-a ajutat să vadă binele, nu numai umbre, dar şi lumina, şi speranţa". Radu Beligan mărturiseşte că prezenţa lui Clody Berthola tăia respiraţia întregii sale generaţii, care a fost îndrăgostită de „misterul care o învăluia, de inteligenţa şi rafinamentul culturii". Şi adaugă: „Pe scenă, jocul ei avea profunzime şi catifelare, subtilitate şi graţie."

Întrebată care sunt actorii pe care-i iubeşte, Clody Berthola îi aminteşte pe Mihai Popescu („un artist format la şcoala vieneză, care îmbina sensibilitatea şi cultura cu o concepţie extraordinar de modernă despre teatru"), Toma Caragiu („un actor cu un univers comic extraordinar, un personaj legendar"), Victor Rebengiuc (un „mare talent" dublat de o „cinste exemplară"), Petrică Gheorghiu, Florian Pittiş. Actriţele admirate de Clody Berthola: Ileana Predescu, Aura Buzescu („o actriţă de o copleşitoare forţă dramatică"), Mariana Mihuţ („o mare artistă, are o autenticitate, o pasionalitate şi o forţă în joc ca marile artiste rusoaice"), Leopoldina Bălănuţă („o mare tragediană" care „aduce pe scenă o pecete de nobleţe, o putere de a spiritualiza"), Greta Garbo, Ingrid Bergman.

Regretele actriţei Clody Berthola, după aproape 50 de ani de carieră? „Mi-ar fi plăcut să fac comedie şi să fiu actriţă de cinema. Film am făcut foarte puţin, ba chiar, aş putea spune, deloc." Şi totuşi, rămân rolurile ei din *Ciulinii Bărăganului* (unde juca alături de Marcel Anghelescu, Maria Tănase, Florin Piersic), *Facerea lumii* (alături de Irina Petrescu) sau *Felix şi Otilia* (regia: Iulian Mihu), unde – alături de Gheorghe Dinică şi Gina Patrichi - a interpretat o Aglae de neuitat. Ultimul rol în film este doamna puritană din *Profetul, aurul şi ardelenii* (regia: Dan Piţa), unde apare alături de Ilarion Ciobanu şi Mircea Diaconu.

O serie de scrisori şi bileţele de dragoste scrise şi primite de Clody Berthola, câteva ilustraţii ce reproduc desenele lui Ştefan Constantinescu sau o surprind în diverse ipostaze pe scenă, precum şi câteva mărturii ale unor artişti care au preţuit-o (Andrei Şerban, Gheorghe Harag, George Banu, Radu Penciulescu, Arşavir Acterian) întregesc portretul acestei

„inegalabile" şi „unice" „Doamne a Teatrului" despre care Emil Cioran spunea: „Fata asta e ca o cruce pe care să o porţi pe piept."

Pădurea spânzuraţilor, un film de Liviu Ciulei
Virgil Petrovici

Necesitatea unei cărţi despre filmul lui Liviu Ciulei, *Pădurea spânzuraţilor*, este motivată – susţine autorul ei, Virgil Petrovici – de „încărcătura estetică şi ideatică ce nu poate fi cu uşurinţă analizată în această accentuată întrecere cu timpul". Volumul, bogat ilustrat cu imagini din film şi din timpul filmărilor, conţine nu doar scenariul (decupajul) regizoral, ci şi o fişă de creaţie cinematografică şi un palmares pentru regizor, numeroase interviuri şi cronici precum şi câteva documente legate de romanul omonim de Liviu Rebreanu din care s-a inspirat scenaristul Titus Popovici.

Teoreticianul de film George Littera semnalează „construcţia interioară de o rigoare şi o puritate rar întâlnite în filmele noastre, derivând din precisa geometrie în care sunt expuse motivele, temele, din ridicarea unor întregi arhitecturi de raporturi semnificative, înalt simbolizatorare". Iar Ecaterina Oproiu, o voce proeminentă în critica cinematografică a acelor ani, remarcă „gravitatea regizorului" şi „refuzul său dezinvolt de a pluti printre clăbuci de vervă, de a avea farmec levantin". Rezultatul: o „senzaţie de greu", o „gravitate uneori nordică" şi „impresia că ne mişcăm pe o planetă în care legea gravitaţiei impune alte norme, o planetă în care totul cântăreşte infinit mai greu". *Pădurea spânzuraţilor*, consemnează Oproiu în acord cu alţi critici de film, „ne dă sentimentul înviorător că ne aflăm în faţa unei pelicule de circulaţie europeană".

Printre personalităţile care au făcut parte din echipa acestui film ce evocă iadul războiului[131] se numără şi directorul de imagine Ovidiu Gologan. Migala muncii sale – „şi poezie şi pictură" - atente la cele mai mici detalii ale compoziţiei imaginii (uneori, la aranjarea luminii pentru un prim-plan de câteva secunde, îi erau necesare în jur de patru ore), este evocată într-o serie de interviuri şi cronici[132]. Alţi colaboratori apropiaţi ai regizorului[133] rememorează, la rândul lor, experienţa avută la acest film.

Cartea lui Virgil Petrovici a fost scrisă şi publicată într-o vreme când cinematografia românească trăia doar din nostalgia puţinelor şi îndepărtatelor sale succese în lume. Deceniul care i-a urmat (2000-2009) avea să răscumpere timpul de aşteptare prin laurii câştigaţi de filmele noii generaţii de realizatori (Cristian Mungiu, Cristi Puiu, Cristian Nemescu, Corneliu Porumboiu, Cătălin Mitulescu, Nae Caranfil ş.a.) la importante festivaluri internaţionale. În sfârşit se poate spune că şcoala românească de film *post* 2000 a izbutit să răspundă cu *brio* întrebării adresate retoric, în 1984, de filmologul Florian Potra: „Dincolo de momentul *Pădurea spânzuraţilor*, cinematografic vorbind, unde suntem noi?"

Occident
Cristian Mungiu

---

[131] *Pădurea spânzuraţilor* se înscrie astfel pe linia unor capodopere ale genului ca: *Iluzia cea mare*, *Nimic nou pe frontul de vest* sau *Cărările gloriei*.

[132] Operatorul Ovidiu Gologan povesteşte cu modestie, în ultimul interviu pe care l-a acordat (publicat în volum): „N-am urmărit o realizare spectaculoasă, bazată pe efecte plastice în sine, care de cele mai multe ori nu-l emoţionează pe spectator şi nu-i trezesc interesul, ci ne-am străduit să facem totul în folosul dramaturgiei pentru a transmite spectatorilor situaţiile de viaţă ale naraţiunii şi pentru a caracteriza cât mai pregnant personajele."

[133] Printre aceştia, scenograful Giulio Tincu, inginerul de sunet Anuşavan Salamanian, compozitorul Theodor Grigoriu, monteurii Dan Naum şi Yolanda Mîntulecu, actorii Victor Rebengiuc, Ana Széles, Gina Patrichi, Andrei Csiky, Ion Caramitru, Mariana Mihuţ ş.a.

Filmul lui Cristian Mungiu din anul unu al mileniului trei avea să fie cea dintâi comedie românească, fără tuşe groteşti, fără tonuri sordide, inspirată din tranziţia post-1990. Dacă trecem peste *E pericoloso sporgersi* (debutul lui Nae Caranfil, cu care este foarte înrudit sub raport stilistic şi chiar tematic), am putea spune că *Occident* este prima comedie inteligentă realizată în România de la *Noaptea furtu*noasă a lui Jean Georgescu. Filme cu umor – mai mult sau mai puţin bulevardier, grosier sau revuistic – s-au mai făcut, e drept, însă niciodată până la *Occident* umorul blajin (dar nu mai puţin savuros), de tip ceh nu a devenit substanţa şi seva unui film.

La scurtă vreme după premiera din anul 2002, revista „Elle" publică - într-un supliment, la Editura Romanian Publishing Group - scenariul acestui film. Dialogurile sunt, în cea mai mare parte, cele pe care le regăsim în film. Textul lui Cristian Mungiu anunţă o poveste cinematografică inedită. Atmosfera, desprinsă din lumea lui Forman şi Menzel, şi mai puţin din creaţia corozivă a lui Lucian Pintilie sau Mircea Daneliuc, face deliciul filmului. Dar âtat scenariul *Occidentului*, cât şi filmul pe care l-a generat, sunt acea floare care – prin filmele lui Cristian Mungiu, Cristi Puiu, Cornel Porumboiu, Cristian Nemescu – aveau să aducă primăvara în cinematografia românească.

Ce nu se vede şi nu se aude în varianta scrisă a *Occidentului*? În primul rând actorii, aleşi – toţi – pe sprânceană. Apoi plastica lui Vasile Vivi Drăgan, al cărui ochi surprinde nu doar mizere cămine de nefamilişti, ci şi *mall*-uri şi cartiere de lux. Şi interioare de McDonald's, pentru că „s-au făcut şi lucruri frumoase, acesta-i adevărul". În fine, un bun câştigat al filmului este inserţia ironică, în coloana sonoră, a cântecului „Noi în anul 2000". Luci şi Mihaela, care fuseseră pionieri pe la jumătatea anilor 70, se întreabă retoric: „Tu te-aşteptai s-arate aşa anul 2000?"

Fantasme şi adevăruri. O carte cu Mircea Săucan

Iulia Blaga

Volumul Iuliei Blaga se doreşte „nu o monografie, nici o carte dialog, nici o lucrare critică, ci un hibrid", un *puzzle* din „elemente reale plus fabulaţii", cu evenimente ce nu sunt urmărite cronologic. Fantasmele şi adevărurile sunt povestite de Mircea Săucan - un cineast-scriitor „şicanat, cenzurat, interzis cum n-a mai fost niciun alt regizor român", un biet om „supt vremi", nici înrăit, nici doborât de înfrângeri, „îmbolnăvit şi îmbătrânit de vremurile în care trăise". Autoarea recunoaşte că demersul este „impudic şi necinstit": cum să scrii despre viaţa de 74 de ani a unui om „atunci când tu ai 30 şi greşelile, ca şi victoriile îţi sunt încă puţine"? Îi lipsea perspectiva – „nu istorică ori politică, ci omenească". Din fericire, Iulia Blaga este o luptătoare şi avea să biruie premizele potrivnice.

Primele pagini ne familiarizează cu *background*-ul Săucanilor: „tatăl român – nepot de ciobani care făceau migraţiunea până la mare şi reveneau acasă de Crăciun colindând; mama evreică de origine maghiară". Întrebat de viitoarea soţie: „Sandule, ce eşti tu?", tatăl regizorului răspunde: „Eu sunt om". De aceea şi fiul ce se va naşte, Mircea Săucan, va spune, parafrazând ionescian, că a încercat să rămână om printre „rinoceri".[134] Capitolul „Auschwitz-

[134] Capitolul „Vrute şi nevrute" înregistrează o mărturie simptomatică în acest sens: într-o zi, la începutul anilor 70, Săucan se afla la „Union" („Sfânta Uniune între Inimă, Alcool, Iubire, Prietenie, Creaţie") cu soţia (Juja) şi un prieten de familie (Mihai Creangă). De la o masă alăturată se apropie de ei un „demon roşcat", regizorul Lucian Pintilie, care-l întreabă „direct, frumos, clar, să audă toată lumea": „Spune, Săucane, tu eşti jidan sau nu eşti jidan?" Răspunsul a venit clar, precis şi fără perdea: „Mama mea e evreică, tatăl meu e român, iar tu du-te-n pizda mă-tii!" Apostrofat de Mihai Creangă („alb la faţă"), regizorul *Reconstituirii***,** după ce tocmai fusese trimis la „origini", continuă: „Ei, acesta-

ul meu" descrie întâlnirea providenţială dintre adolescentul Săucan şi un colonel misterios („un intelectual din România") pe care nu avea să-l mai vadă niciodată după evenimentele din august 1944. Paraşutat într-o pădure din apropierea casei unde locuiau părinţii săi, necunoscutul bărbat îi citeşte, profetic, „linia vieţii" astfel: „Tu, când o să fii aici, o să doreşti să fii în altă parte. când o să fii în altă parte, o să doreşti să fii aici. Niciodată n-o să ai o stabilitate totală." Apoi îi povesteşte „despre suferinţa acestui pământ, despre durerile pământului de sute de ani, durerile lumilor, continentelor". Îi vorbeşte „de cărţi, despre cosmos, despre puterea care zace în materie, în stele, în universuri". Acest om, căzut parcă din lună, „era o enciclopedie zdrenţuită; nu mai avea practic haine...totul era rupt pe el". Se urcau împreună în copaci să culeagă cireşe amare. Se aplecau în genunchi să găsească ciuperci: „Îmi arăta ciupercile comestibile, ciupercile otrăvitoare. Omenii comestibili, oamenii otrăvitori."

Creaţia lui Mircea Săucan numără patru lung-metraje[135], două poeme lirice[136], un metraj mediu[137] şi câteva scurt-metraje[138]. În perioada de început avea convingeri pro-comuniste (îşi făcuse studiile la Moscova), Săucan devine indezirabil „nu pe considerente ideologice, ci datorită structurii sale artistice şi talentului său deosebit". Cu amărăciune, va povesti: „M-au dat afară, m-au exclus, m-au inclus, m-au descompus, m-au distrus". Dar nu dizidenţa, ci personalitatea artistică l-a pierdut. Practic, frica de concurenţă a colegilor întru creaţie a declanşat furia cu care l-au exclus, l-au descompus şi l-au distrus. Filmele sale – insolite, revoluţionare stilistic, în perfectă consonanţă cu fenomenul *nouvelle vague* - reprezentau un „seism puternic, capabil să schimbe vechea configuraţie geologică a filmului românesc". Ori nu se dorea aşa ceva.

Şi atunci au început şicanările, cenzura, interdicţia. A fost acuzat, pentru influenţele kafkiene din filmul de debut (a cărui distribuţie a fost apoi strict limitată), într-o perioadă când, pentru orice asociere cu literatura lui Kafka, se primeau ani grei de temniţă. Al doilea lung-metraj, *Ţărmul n-are sfârşit*, i-a fost oprit de la difuzare datorită unor „interese de stat", în urma schimbării politicii României faţă de URSS. Dar nu dizidenţa, ci personalitatea artistică l-a pierdut şi l-a transformat treptat într-o *persona non grata*. Dacă nu putea fi atacat pe motive de ideologie, i se găseau vini imaginare şi era acuzat pentru „folosire nejustificată de fonduri". Extraordinara modernitate a stilului din *Meandre*, poezia formelor în alb-negru din acest film aluziv ce conţine „nu simboluri, ci esenţe" a şocat breasla regizorală de la Buftea. Sergiu Nicolaescu, pe atunci la începutul carierei sale de regizor autoritar, i-a spus-o în faţă, direct: „Mă, Săucane, s-a terminat cu tine. Eşti scos din ring. Scurt. Ai luat K.O. după *Meandre* şi nu te vei mai ridica niciodată." … Filmul a fost scos de pe ecrane ca „în ring" să rămână loc doar pentru autori populari ca Nicolaescu[139], Mircea Drăgan, Francisc Munteanu, Dinu Cocea, Geo Saizescu etc. şi pentru cei care, într-o formă sau alta, acceptau „regula jocului"[140]. *Suta de lei* a fost conceput şi filmat chiar în perioada „Tezelor din iulie", pe când

---

i semn că-l iubesc că e jidan". În ciuda tuturor aluziilor la originea sa etnică „pestriţă", Săucan spunea: „Nu sunt anti-român. Sunt anti-huligan şi antifascist".

[135] *Când primăvara e fierbinte*, *Ţărmul n-are sfârşit*, *Meandre*, *Suta de lei*.

[136] *Pagini de vitejie*, *Pe drumul libertăţii*.

[137] *Le Retour* (*Întoarcerea*), produs de Ministerul Francez de Externe.

[138] C*asa de pe strada noastră*, *Alerta***,** *Ziduri şi mâini*, *Un sul de ceară*, *Impresii din copilărie***,** *Viitorul începe ieri-Ştafeta*, *Sub poalele Taborului*, produse la „Sahia Film".

[139] Replica regizorului, peste ani, consemnată în cartea Iuliei Blaga: „Interesant că nu m-a jidănit. Poate că nu era antisemit, dar asta nu înseamnă că nu-i huligan de alt soi".

[140] „Logica haosului interior, încercarea de a cristaliza stări incerte, ambigue, în cadre de o fluiditate şi o evanescenţă unică în cinematograful nostru – şi nu numai al nostru – ambiţia şi talentul regizorului de a face concret abstractul, de a face palpabil inefabilul, prin tot ceea ce arta acestui secol ne pune la îndemână (numai să ştim să profităm!) însemnau oare puţin – se întreba retoric Alice Mănoiu în *Almanahul Cinema 1979* - pentru anii aceia?"

Nicolae Ceauşescu începea o „revoluţie culturală" de inspiraţie maoistă. Din ordinul Elenei Ceauşescu şi al lui Dumitru Popescu[141] negativul a fost ars. Nu înainte ca directorul filmului, Constantin Roateş, să reuşească să tragă trei copii. Acest om „calm, stăpân pe situaţie" avea să fie principala victimă a filmului. La premieră s-a difuzat un *alt* film. „Filmul – scrie Iulia Blaga – a fost maltratat în cel mai josnic mod. Eroul nu mai murea la final, au fost scoase oile dintr-o secvenţă pur poetică, benignă, a fost eliminat până şi Buick-ul cumpărat de Studioul „Buftea" de la Lica Gheorghiu. Au fost adăugate lozinci, iar premiera a fost, de fapt, o anti-premieră tragică." Lui „nea Tică Roateş" – „un om minunat, strălucitor în modestia lui, în cumsecădenia, în inteligenţa lui artistică" - i s-a făcut rău, s-a dus la punctul medical de la Buftea, a făcut infarct şi a murit la spital.

După momentul *Suta de lei* (interzis chiar şi în varianta maltratată de cenzori), Mircea Săucan se refugiază în filmul documentar şi în literatură, iar în 1987, pleacă în Israel de unde nu se va mai întoarce. Hârtia i-a dat atunci libertatea pe care banda de celuloid nu i-o mai permitea. Volumul Iuliei Blaga conţine proza lui Săucan, *Izidor Mânecuţă*, precum şi numeroase „pledoarii despre om, regizor, scriitor" şi recenzii din presa internă şi internaţională[142].

Filmele lui Mircea Săucan - „puţine, dar cu mult în ele", iconoclaste, dar fără ostentaţie - nu pun în pagină evenimente, ci *stări*. Regizorul explorează psihologia sinuoasă a eroilor, jocul ei labil, senzaţiile personajelor. Pentru astfel de filme ochii spectatorilor trebuie curăţiţi. Ele se adresează unei priviri netede, nepervertite şi „nu stau alături de ale celorlalţi oameni". Firul narativ trebuie să fie articulat de către spectator din numai câteva elemente. „Acest lucru – avertiza George Littera - presupune scoaterea lui din obişnuinţa de a privi doar întâmplările, de a i se da totul de-a gata, presupune desigur o familiarizare cu acest soi de cinematograf bazat pe sincopări, pe alunecări de spaţiu, pe translaţii temporale…"

Bricabrac
Lucian Pintilie

Confesiunile lui Lucian Pintilie cuprind perioada de dinainte şi de după „exilul royal" de care a avut parte provocatorul regizor de teatru şi film Lucian Pintilie. O serie de comentarii personale, de fragmente de cronici din presa naţională şi internaţională, de fragmente de scenarii şi de articole *pro* şi *contra* scrise de reputaţi critici de teatru şi film, mobilează acest „bricabrac" – „o carte fără un proiect precis" (dar extrem de elaborat construită), ca „un alt spaţiu" şi „o nouă locuinţă".

Anul 1973[143] a marcat ruptura de aproape douăzeci de ani dintre autorul *Reconstituirii*[144] şi cinematografia românească. Excepţie face scurta perioadă de „flirt" din anii 80, când a realizat un singur film, *De ce trag clopotele, Mitică* – „bineînţeles imediat interzis". O mare parte din volum rememorează experienţa sa teatrală, montările sale de succes din ţară şi din Occident[145]. Acolo, în „acel Apus" - următor scandalului provocat de *Revizorul* său, montat la Bulandra – avea Pintilie să fie lăsat să lucreze. „Slăbiciunea tiranului

---

[141] Supranumit „Dumnezeu", Dumitru Popescu era nomenclaturist, înalt funcţionar de stat şi a jucat un rol semnificativ în construirea cultului personalităţii lui Nicolae Ceauşescu.

[142] Semnate de: Radu Cosaşu, Sorin şi Gina Vieru, Dan Nuţu, Victor Iliu, Nicolae Mărgineanu, Călin Stănculescu, Dorel Dorian, Alice Mănoiu, Horia Lovinescu, Henry Chapier, Marcel Martin, Pasquale Favretto, Ado Scagnetti, George Littera, Ioana Pârvulescu ş.a.

[143] Când i-a fost interzis spectacolul *Revizorul*.

[144] Ironia face ca *Reconstituirea* să fi fost interzis de acelaşi Ceauşescu, care în 1968 s-a împotrivit rușilor trei zile, „atât cât i-a fost îngăduit să poarte masca de carnaval".

[145] *Proştii sub clar de lună*, *Pescăruşul*, *Turandot*, *Orestia II* (pe muzica lui Aurel Stroe), *Flautul fermecat*, *Raţa sălbatică*, *Tartuffe*, *Livada cu vişini* etc.

era ca el să aibă în Occident o imagine romantic-liberală" – explică regizorul, comentând pe larg „nebunia carnavalescă a măştilor" din „socialismul nostru atât de particular". Interzicerea, după numai trei reprezentaţii triumfale, a *Revizorului*, i-a adus „un paşaport cu înlesniri extraordinare", ce i-a permis să lucreze 17 ani în Occident ca „disident privilegiat". Încă de la debut Lucian Pintile avea să fie o figură extrem de controversată. *Duminică la ora şase* fusese trimis să reprezinte România la toate festivalurile din lume, dar acasă era „înjurat de oficialităţi la premieră". Pentru *Reconstituirea* avea să plătească „doisprezece ani de prohibiţie, de penitenţă" până la următorul film, *De ce trag clopotele, Mitică?*. Filmul lui Pintilie inspirat de Caragiale aduce pe ecran – pentru întâia oară cu o asemenea violenţă şi obtuzitate, în România – nebunia, desfrâul, abjecţia, ţigănia, mitocănia. Naturalismul universului plăsmuit de Pintilie (frizeria, baia publică, bodega şi sala de bal) este – scria Mircea Cărtărescu – „sintetic, recreat la modul postmodernist, cu mare discreţie însă". Este o lume dominată de „un demon încremenit", în care „nimic nu poate fi schimbat". De ce? Pentru că, explică în continuare Cărtărescu, teoria carnavalescului enunţată de Bahtin poate descrie, dar nu poate-nţelege o „ţară tristă, plină de umor". Pentru că „spectacolul cel mai îngrozitor cu putinţă este un carnaval într-o ţară săracă". Şi încă ceva: *Mitică*, aşa cum l-a făcut Pintilie, are o asemenea „specificitate românească", încât devine mai „codat" pentru spectatorul străin decât filmele sale anterioare.

Lucian Pintilie a descoperit *best-seller*-ul lui Ion Băieşu din vara anului 1985. Înainte de a se urca în avion cu direcţia Cardiff (via Amsterdam), regizorul apucase să citească doar „uvertura" cărţii (dăruite personal de scriitor cu puţină vreme înainte spre lectură): scena dintre Nela şi securistul muribund. La Otopeni - mărturiseşte cel care, imediat după 1990, va filma *Balanţa* - „brusc alunec – ca pe o coajă de banană – din ficţiune în realitate". În urma controlului corporal, unul din băieţii – ce coincidenţă – cu „ochii albaştri" găseşte o casetă video pe care scrie – suspect – *Rigoletto*. Faptul că regizorul explică: „Mă duc să-l montez în Anglia" nu convinge. I se răspunde: „Haide zău, nu ne luaţi aşa" (un fel de: „Cum să fie *Rigoletto*, când pe casetă scrie clar *Rigoletto*?"). Vreme de aproape două ceasuri, Securitatea a ascultat apoi opera lui Verdi, „căutând printre ariile lui Cotrubaş mesagii pentru Paul Goma". Iar „călătorii se coceau în avion, fără aer condiţionat". Băieşu, îşi aminteşte Pintilie, „ieşise din carte şi se instalase cu o superbie băşcăloasă în aeroport".

În 1993 Pintilie filmează *O vară de neuitat*. Un film nu atât despre „Balcani, război şi armata română", ci – arată Andrei Pleşu într-un articol din 1995 – despre „o femeie şi despre feminitate". Despre „o vară de neuitat" din viaţa unui copil fascinat de „natura mozartiană" a mamei sale. Se regăseşte aici o temă frecventă în etosul Europei de Est: „efortul de a supravieţui cu graţie în condiţii de ostilitate, efortul de a cupla pianina cu bordeiul, broderia cu praful, serviciul de cristal cu patul de campanie". Dar, pe măsură ce „frontul alunecă mai spre sud", feminitatea („paradigma feminină a vieţii") se resoarbe în condiţia *văduviei*, se masculinizează. Mozart este înlocuit de strigături, bocete, vendete.

În *Prea târziu*, H.R. Patapievici identifică previzibilele personaje principale ale filmului: „*incoerenţa* (vieţii, anchetei, iubirii), *absenţa radicală a oricărei transcendenţe* (hrana întotdeauna murdară, în subteran, roata de săpun pe masă, în locul pâinii celei de toate zilele, la suprafaţă), *înjurăturile* (un limbaj de comunicare redus la elocvenţa funcţională a înjurăturii), *nudul masculin murdar* (regresie spre o umanitate animalieră) şi *subteranele lumii* (în care se desfăşoară *adevărata* viaţă)"[146]. Oarecum asemenea celor două personaje din *Prea*

[146] Iar gemenii Fişt şi Ferzaţiu (unul repartiza pe stânga abatajului, celălalt pe dreapta lui) închipuie – arată H.R. Patapievici - pe cei doi „făcători de rele" din Evanghelie: „Răstigniţi de viaţa la care au fost condamnaţi ca pe laturile unei cruci cât lumea de mare, îşi aşteaptă miezul, sensul, partea centrală a crucii de care, izgoniţi, atârnă. Îl aşteaptă pe cel care să le spună: *chiar azi veţi fi cu mine în rai*." Comentariul său se încheie retoric: „E oare prea târziu să mai avem speranţa că cineva ne va spune, în cele din urmă, aşa nişte cuvinte?"

târziu, restul eroilor săi (din filmele de lung-metraj care au urmat: *Terminus Paradis*, *După-amiaza unui torţionar*, *Niki Ardelean, colonel în rezervă*) sunt şi ele – asemenea posedaţilor lui Dostoievski – „la un pas de nebunie".

Spre final, Pintilie publică un articol fulminant despre filmul lui Robert Altman, *Jocuri de culise*, pe care l-a scris în 1996: „De acum înainte, Diavolul locuieşte în imagine. Asta e actuala lui adresă. Inutil să-l căutăm în altă parte. În fiecare casă de pe pământ, sau aproape, tronează un canal de dejecţie a imaginilor, mai cunoscut sub numele de televizor, care scuipă neîntrerupt o morală a Binelui triumfător. Televiziunea se află în mâinile a zeci de impostori, fabricanţi de seriale în care e celebrat triumful Binelui. … În condiţiile astea, cine să mai îndrăznească să vorbească despre triumful cotidian al Răului? De apoteoza imposturii? De încoronarea imbecilităţii, pe scurt despre sacralizarea mediocrităţii. Ce altceva este, într-adevăr, Diavolul, dacă nu triumful mediocrităţii?" Filmul lui Altman – „a cărui acţiune se situează – deloc întâmplător – în lumea care a devenit refugiul cel mai recent al Diavolului: lumea fabricanţilor de imagini" – propune, de peste ocean, o variaţiune pe o temă familiară lui Lucian Pintilie: o lume sub puterea unui „demon încremenit" şi „un *happy end* dinamitat care consacră triumful Răului".

<u>Mircea Veroiu – Ultima vară a tinereţii</u>
Silvia Kerim

Cartea Silviei Kerim despre regizorul Mircea Veroiu este înduioşătoare. Mai ales pentru admiratorii filmelor sale. Nici nu se putea altfel, căci volumul este scris şi plăsmuit din iubire – acel sentiment puternic, restaurator, ce „nu cade niciodată". Autoarea evocă „cei mai frumoşi ani" şi „ultima vară a tinereţii" celui pe care l-a iubit şi alături de care a trăit zece ani. Amintirile se încheagă asemenea renăscutei „stele ce-a murit" şi dorului ce „pieri în noapte-adâncă" din cunoscutul poem eminescian. „Lumina stinsului amor" iradiază în fiecare pagină scrisă de Silvia Kerim pentru pomenirea omului şi artistului – insuficient cunoscut, prea puţin mediatizat - Mircea Veroiu.

Mari cineaşti (Călin Ghibu, Iosif Demian, Nicolae Mărgineanu, Dan Piţa, Maria Ploae, Mircea Diaconu, Radu Boruzescu, Petre Bokor, Nicolae Cabel) recompun din memorie crâmpeie din întâlnirile şi discuţiile cu cel care a fost unul din cei mai iscusiţi caligrafi ai filmului românesc în anii 70-80. Cititorul află astfel o serie de amănunte inedite legate de culisele *Apei ca un bivol negru*, *Nunţii de piatră* ş.a., de minuţiozitatea cu care Veroiu îşi pregătea fiecare cadru din punct de vedere al scenografiei şi compoziţiei plastice. Ceea ce rezultă e mai mult decât un „portret al artistului la tinereţe": este portretul unei generaţii „mânate de aceleaşi gânduri". Al unor cineaşti pe care-i unea pasiunea comună pentru cinematograf: „Vorbeam film fără încetare, mâncam film pe pâine şi când pâinea se termina, doar film, pe săturate" – îi scrie Silviei Kerim operatorul *Nunţii de piatră*, Iosif Demian. Şi adaugă: „Ieşeau treptat la iveală caracterele noastre, veleităţile, afinităţile convingerile şi, printr-o coincidenţă fericită, absolut unică, intenţiile noastre se completau, se contopeau, de parcă deveniserăm unul şi acelaşi."

Toată verva creaţiei este contrapunctată de penumbrele exilului autoimpus. În momentul în care, inclusiv în străinătate, avea să obţină premii după premii cu *Adela*, Mircea Veroiu a ales să trăiască în Occident. Franţa, locul unde s-a stabilit, nu i-a oferit însă nici pe departe traiul la care visa. Câteva scrisori din exil dau la iveală un artist măcinat de singurătate şi sărăcie. Iar răul cel mare este că a rămas fără „jucărie" (adică posibilitatea de a filma), după cum i se plângea amicului său Petre Bokor într-o epistolă: „Dacă te sună [Adrian Enescu - n.a.] de pe undeva din străinătate sau dacă îi scrii, spune-i din partea mea că el a avut dreptate: Jucăria nu trebuie lăsată cu nici un preţ, chiar cu niciunul. Căci e nenorocire mare, fără." Adrian Enescu avea să scrie muzica pentru filmul său de debut: *Şapte zile*. Apoi a

compus muzica – o muzică variată pentru tipologii variate, în care a folosit orchestră simfonică mare, muzică de cameră, experimentală, jazz, lieduri, balade, muzică electronică, uşoară etc. - la toate filmele realizate de Veroiu în anii 80[147] şi la primul realizat după întoarcerea acasă[148]. Colaborarea lor avea să fie egalată doar de (cel puţin) la fel de fructuasa colaborare dintre Enescu şi Dan Piţa.

Lăsarea „jucăriei" în schimbul iluzoriului „confort ocţidental" a fost urmată de subita declanşare a bolii necruţătoare. Dacă suferinţa pe care o va fi cunoscut Mircea Veroiu era dintr-aceea care destramă sau care – vorba lui Lucian Blaga - „zideşte fiinţa întru fiinţă" nu putem şti. Cert e că, pe patul de moarte, regizorul (care ajunsese „mai degrabă o fantomă") a preferat preotului, spovedaniei şi cuminecării prezenţa exuberantă a iubitei sale din tinereţe şi compania lui Gelu Netea – „marele [prieten] nevoit să asculte".

În studenţie, Mircea Veroiu l-a avut ca asistent universitar pe regizorul Manole Marcus. La absolvire, după examenul de stat, a fost invitat de dascălul său (alături de alţi colegi: Dan Piţa şi Petre Bokor) la o terasă. Atunci – îşi aminteşte Bokor – „regizorul şi profesorul nostru preferat a făcut un fel de pronostic". Lui Veroiu i-ar fi spus aşa: „O să faci nişte filme foarte elegante, foarte frumoase, de mare prestigiu, dar n-o să intre niciun câine la filmele tale". *Quod erat demonstrandum*.

Confesiuni cinematografice
Dan Piţa

Filmul, declară patetic regizorul Dan Piţa în volumul său de „confesiuni cinematografice", este o „pânză albă pe care cineva aşterne o poveste" despre „ură, iubire, dispreţ, durere şi indiferenţă". Demersul său se doreşte o „spovedanie" înaintea foii de hârtie. Autorul, cândva un regizor inspirat, este considerat acum de critici mai tineri sau mai vârstnici (din păcate, adesea pe un ton resentimentar, huliganic chiar) un cineast expirat ce şi-a pierdut treptat vâna şi prospeţimea de altădată.

Într-o ordine aleatorie, Piţa punctează câteva momente importante din istoria cinematografului mondial şi rezumă, într-un *medley* arbitrar, consideraţii personale pe teme variate: geometria şi arhitectura cinematografului, simbolistica oglinzii, specificul limbajului filmic (atmosferă, ritm etc.), actorul de film (cu aplicare întreită la: Claudiu Bleonţ, Victor Rebengiuc şi Ştefan Iordache), menirea regizorului, a scenaristului, directorului de imagine şi producătorului ş.a. Totul însă pare a fi fost redactat în grabă, la voia întâmplării şi – spre deosebire de cartea lui Lucian Pintilie (*Bricabrac*) - fără nerv. Într-un fel, aceste palide confesiuni exprimă, în varianta literară, degringolada unui cineast acum blazat, dar cândva împătimit de cinema şi vârf de lance în filmul românesc al anilor 70-80[149]. Oarecum previzibil, Dan Piţa nu pierde ocazia de a evidenţia „legătura necesară şi divină" dintre muzică şi film, căci „filmul fără muzică e mult mai sărac sufleteşte, spiritual" şi „o dată cu apariţia sonorului, nu numai dialogurile – vocea umană – au revoluţionat în bine arta filmului, ci, cu siguranţă, mai degrabă muzica". O afirmaţie precum: „muzica a înnobilat filmul ridicându-l la rangul de artă" este pe deplin acoperită în cazul lui Piţa[150].

---

[147] *Artista, dolarii şi ardelenii*; *Semnul şarpelui*; *Aşeptând un tren*; *Sfârşitul nopţii*; *Să mori rănit din dragoste de viaţă*; *Adela*; *Umbrele soarelui*.

[148] *Somnul insulei*.

[149] Dan Piţa şi-a consolidat prestigiul prin filme ca: *Apa ca un bivol negru*, *Nunta de piatră* (segmentul „La o nuntă"), *Duhul aurului* (segmentul „Lada"), *Filip cel bun*, *Tănase Scatiu*, două din episoadele *Ardelenilor*, *Bietul Ioanide, Concurs*, *Faleze de nisip*, *Dreptate în lanţuri*, *Pas în doi*.

[150] Fie că este vorba despre compoziţiile lui Dorin Liviu Zaharia, Dan Andrei Aldea, Aurelian Octav-Popa, Anton Şuteu şi mai ales ale lui Adrian Enescu (compozitorul său predilect), muzica filmelor sale

După trecerea în revistă a filmelor studenţeşti (*Paradisul* şi *Viaţa în roz*), a documentarului colectiv despre inundaţiile petrecute în Ardeal în 1970 (*Apa ca un bivol negru*) şi a mediu-metrajelor (segmentele „La o nuntă" şi **„**Lada", în *Nunta de piatră* şi, respectiv, *Duhul aurului*), aflăm că, la mijlocul anilor 70, primul său lung-metraj pe un foarte sensibil subiect „de actualitate" (*Filip cel bun*) a trebuit să fie refilmat, modificat, cenzurat etc., diluând mult accentul critic şi polemic al filmului. După 1990 însă, când s-au schimbat vremurile şi cenzura ideologică a partidului unic a căzut, polemica şi critica socială apăsat neorealistă (şi, adesea, grotesc-naturalistă) aveau să-şi trăiască nestingherite „momentul". În 1991 Piţa filmează în libertate o „superproducţie" expozitivă, declarativă, prolixă (*Hotel de lux*). Dar această „tragedie a omului" într-o dictatură este - nota un critic al vremii – „un kitsch absolut care, în loc să opereze cu esenţe, de cele mai multe ori operează cu clişee". Rezultatul: „un amestec de porţiuni pline de rafinamente stilistice şi porţiuni neterminate, senzaţie de conglomerat masiv, lucrat cu o vizibilă <<neînfrânare>>"[151].

Un laitmotiv al cărţii este chestiunea scenariului – mai mult un „pretext", susţine Piţa, şi un „punct de pornire pentru regizor". Asta atunci când scenaristul sau autorul ecranizat (dacă mai e în viaţă, desigur) nu îi spune, autoritar: „Ascultă omule, eu am scris scenariul, treaba ta e să-l filmezi!". De altfel, Piţa însuşi recunoaşte că, mai ales la ultimele filme, a trebuit să se conformeze voinţei arbitrare a scenaristului şi producătorului. Şi atunci este îndreptăţit să se întrebe: Dată fiind evoluţia cinematografului din punct de vedere tehnic, care va fi în viitor rolul scenaristului, al regizorului? Regizorul – „principalul creator care asamblează totul: dramaturgia, jocul actorilor, dialogurile, imaginea, sunetele şi muzica" – începe să lase loc, inevitabil, producătorului. Ca urmare, cinematograful de azi, „din ce în ce mai golit de semnificaţii", este unul „de producător". Nu mai contează *cum* povesteşti, ca în cazul filmelor „de autor", ci mai ales *ce* povesteşti. Dar – adaugă nostalgic Dan Piţa – „totdeauna între formă şi fond trebuie să existe o relaţie complexă, care derivă una din alta şi se sprijină una pe alta…Regizorul e judecat azi după numărul de intrări, de faze *sexy*, de bătăi şi urmăriri". Aceste ingrediente, foarte gustate de „publicul larg" atunci când sunt bine puse în pagină, rămân însă „nedigerate" când filmul se îneacă în secvenţe gratuite, descriptive şi didactic-teziste - cum se întâmplă, am putea adăuga, în filmele sale de după 1990. Piţa evocă apoi cinematograful comercial prin recurenta opoziţie Europa *versus* America, adică: „o istorisire simplă, caldă, plină de sensibilităţi, necesară mai degrabă sufletului şi intelectului" faţă de spectaculozitatea efectelor speciale ce devin „o dimensiune artistică ce ţine mai mult de arta spectacolului, de ideea de a şoca cu tot dinadinsul (şocul vizual şi auditiv devenind un scop în sine, un element hotărâtor, primordial)", adresându-se „acelor simţuri necontrolate, acelor nevoi de ordin hormonal (violenţă, sex, ură, răzbunare)".

Unde se mai găseşte atunci arta despre care Lev Tolstoi (în repetate rânduri citat de Piţa) afirma că „este un microscop care-l conduce pe artist la tainele propriului său suflet şi le arată oamenilor aceste taine comune tuturor"? Aproape deloc în sala de cinema şi cu siguranţă *nu* în filmele pe care Dan Piţa le-a regizat după „expirarea" sa de după 1990.

Pagini de jurnal
Alexandru Tatos

Regizorul de teatru şi film Alexandru Tatos a trăit într-o vreme când scrierea într-un jurnal putea fi considerată infracţiune şi – vezi cazul arhitectului Gheorghe Ursu *aka* Babu, din 1985 - aspru pedepsită. Însemnarea gândurilor, fie şi pentru sine, era o probă de curaj:

- simfonică, electronică, pop sau experimentală - este gândită ca un personaj cu drepturi egale în „arcada" filmului; o muzică de „umplutură" şi ilustraţie nu a fost nicicând opţiunea sa.

[151] Eugenia Vodă, *Cinema şi nimic altceva*.

„Mi-e frică să spun ce gândesc. Dacă acest caiet cade în mâna cuiva?" Şi totuşi, gândurile însemnate de Tatos îi surprind evoluţia de la începuturile carierei sale artistice (imediat următoare momentului 1971, când a montat cu succes la TVR *commedia dell'arte* intitulată *Nebunia lui Pantalone*) până în primele zile de după căderea regimului Ceauşescu (ianuarie 1990), când urma să definitiveze filmul pe care nu a mai apucat să-l termine: *Cine are dreptate?*.

După succesul primelor montări teatrale, Tatos acceptă să lucreze în co-regie (alături de Dan Piţa) la serialul de televiziune *Un August în flăcări*, despre care va scrie: „Mă simt foarte departe de artă…" Pentru că, recunoaşte onest regizorul, „martirajul, din păcate, nu-mi stă în caracter", va avea de înfruntat „crunta oscilaţie" între a-şi asigura existenţa (pe care şi-o doreşte îndestulătoare), încercarea de a se afirma şi a deveni cunoscut şi „timidele tentative" de a se apropia de artă. Tentaţia de a debuta în lung-metraj îi provoacă momente de auto-analiză: „Prea vreau să le fac pe toate: teatru, film, TV, literatură. Pentru o anumită experienţă nu strică, dar mai util este să te dedici unei singure probleme. Mă paşte un mare pericol: să devin un bun meşteşugar şi nu un artist (atât cât aş fi putut ajunge)."

Cum e şi firesc, „personajele principale" din însemnările sale sunt prietenii şi colaboratorii săi apropiaţi. Volumul ne oferă o faţă mai puţin cunoscută a colegilor de breaslă cu care se afla într-o permanentă competiţie[152] şi care aveau să debuteze strălucit în anii 70. Era vremea când fiecare încerca să găsească un mijloc de a se manifesta „într-un moment în care nu se mai poate face nimic". Pentru că presiunea ideologică în acei ani a fost enormă dar, notează Tatos, mai ales fiindcă „la români stomacul e mai important decât creierul, chiar şi decât picioarele",

Cu un *fair play* de care dau dovadă puţini artişti, Tatos consemnează admirativ „marea calitate" a prietenului său, regizorul Dan Piţa: „duce cu el nişte obsesii; este obsedat de o serie de imagini şi evenimente (din copilărie, tinereţe)" precum şi justeţea observaţiilor critice ale lui Mircea Veroiu – regizor de marcă din aceeaşi generaţie care, împreună cu Piţa îl ajută să-şi „cureţe" filmul de debut foarte mult. Propriile-i nemulţumiri faţă de filmul său de debut îl determină să se autoevalueze cu severitate: „Am vrut să fac film cu două mari infirmităţi: sunt orb şi sunt afon. *Mere roşii* revăzut la TV: mişcări de aparat inutile şi fără acoperire, un decupaj uneori ezitant, muzică multă şi pusă uneori simplist etc.." Emoţia aprobării proiectelor care i s-au propus alternează cu bucuria perioadelor când este arhicăutat (de teatrele din Cluj, Ploieşti şi Timişoara): „Ieri parcă eram o agenţie, aşa sunau telefoanele…"

Debutul său în cinematografie, ca regizor de lung-metraje, coincide cu înăsprirea condiţiilor de creaţie în România. În 1972, revoltat de interzicerea filmului lui Radu Gabrea, *Dincolo de nisipuri*, chiar în ziua premierei, va nota: „…Am senzaţia că ajungem la un paroxism!..." Iar „paroxismul" avea să se amplifice progresiv încă vreo două decenii. Spre sfârşitul „Epocii de Aur" sobrul Tatos va şti să abordeze şi genul insolit al *commediei dell'arte* cinematografice. Rezultatul: *Secretul armei…secrete*, un basm modern pentru toate vârstele, în haine de comedie burlescă. Dar capodopera sa rămâne *Secvenţe*, unde – cu mijloace filmice despre care se spune acum că anticipează modalităţile de exprimare ale generaţiei 2000 (Mungiu, Puiu, Porumboiu ş.a.) - încerca să sugereze ideea că, în ciuda vitregiilor timpului pe care îl trăiesc, cineaştii se străduie să surprindă şi să reconstituie viaţa care răzbate mult mai puternic în jurul lor, de cele mai multe ori fără s-o observe.

Ca un laitmotiv, sintagma „Probabil că singurătatea mă omoară" defineşte, poate, cel mai bine meandrele şi abisurile sufleteşti prin care trecea artistul Alexandru Tatos. De altfel, personajele filmelor sale sunt, de regulă, solitare, însingurate. Toate luptă pentru „păstrarea demnităţii umane terfelită de opresiunea unei tiranii, cât şi de laşitatea oamenilor". Este

[152] Este vorba, în principal, de „frustul minimalist" Mircea Daneliuc şi de „oniricul" şi „estetul" Dan Piţa.

destinul împărţit de doctorul Irod al *Merelor roşii*, de Doina din *Rătăcire*, de Anastasia din *Duios Anastasia trecea*, de inginerul şi de fata din *Fructe de pădure*, de regizorul (jucat chiar de Tatos) şi tânărul (Dragoş Pâslaru) din *Secvenţe*, de personajele principale din *Cine are dreptate?* etc.

În fine, însemnările lui Tatos ne oferă imaginea unui artist demn, extrem de sensibil, şi a unui om supus slăbiciunilor de tot felul, chinuit de frica de a zbura cu avionul, de operaţia de hernie sau de regretele de după moartea mamei: „S-a dus omul care m-a iubit cel mai mult … m-am purtat urât cu ea, nervos, nu i-am făcut toate plăcerile – cei dragi sunt întotdeauna nedreptăţiţi – şi asta mă chinuie acum. În sufletul meu rămâne un gol pe care n-am să-l pot umple niciodată. Ştiu că de acolo, de unde eşti, ai grijă de mine şi mă păzeşti! Draga mea mamă….."

Pisica ruptă
Mircea Daneliuc

Pe Mircea Daneliuc l-am descoperit pe la sfârşitul anilor 70 în filmul *Ediţie specială*, unde apărea atât ca regizor cât şi ca interpret (un rol de comisar). Despre acest al doilea opus al său (următor unui teribil debut: *Cursa*, în 1975) regizorul avea să spună, în volumul sau caleidoscopic: „împuşcături, cascadori, tâmpenii, fasole bătută". Iniţial, *Ediţie specială* se dorea un film despre un ziarist din perioada interbelică, un tip *solo* care „vede o porcărie, vrea să facă un reportaj şi i se dă în gură"[153]. Romanul său autobiografic este deci o rememorare a unor întâlniri, a unor stări de nervoasă aşteptare înaintea intrării în producţie sau a aprobării pentru difuzare a filmelor sale *ante*-1995. Personajele (regizori, directori de imagine, compozitori, producători, actori şi actriţe, critici de film, directori de case de film, miniştri etc.) apar fie cu pseudonime, fie cu numele lor reale.

Prima frustrare de care se pomeneşte e legată de „stâlcirea finalului" din filmul de debut. Sunt prezentate apoi, într-o cronologie aleatorie, un şir neîntrerupt de nemulţumiri, trădări, umilinţe, ameninţări, dezamăgiri – toată „această lehamite" pe care Daneliuc, după 1990 mai ales, avea s-o reverse – cu asupra de măsură - în filmografia sa contestatară. Amintirea celui de-al doilea proiect coincide cu execuţia celui dintâi portret, cel al lui Sergiu Colonnescu, care „se credea cel mai tare-n puţulică", „o persoană care, în copilăria lui, căci e de presupus că a trecut cu bine şi prin asta, n-a avut parte îndestulătoare de jocul cu soldaţii de plumb" pentru că „cineva, în mod diabolic, i-a interzis". Tirada continuă „Îi plăcea să se filmeze trăgând cu pistoale şi când nu se filma, se imagina." Ei bine, acest personaj influent – regizor, scenarist, actor, producător, operator şi (după 1989) politician - avea să spună, referindu-se la Daneliuc: „Ăsta vine tare din urmă, ia fiţi atenţi!"[154] Portretul e întregit de scenaristul Beno Meirovici: „A intrat în cinematografie pe uşa din dos? Ăsta-i deja un atu! Are talent cât pompierul din Buftea, dar nasul e bun. Şi-a dat seama imediat că nouăzeci de procente sunt mediocri, dacă nu chiar mai rău…Pe ceilalţi zece îi foloseşte ca negri; cu Partidul în spate. Copiază filme occidentale şi încă n-a avut de cine să se teamă." Acelaşi domn Beno schiţează încă două portrete: „Piţurcă [Dan Piţa] e prost ca un lemn, leneş, de asta garantez eu, şi unde simte puterea se aşază singur în patru labe. Coroiu [Mircea Veroiu] nu contează; face un cinema de acum cincizeci de ani." Ei sunt principalii „jucători" în lumea cinematografică românească de după „Marea Lovituţie" (sau „Marea Păcăleală") din

[153] După repetate modificări însă, după adăugiri de personaje, situaţii, replici etc., filmul era de nerecunoscut: „Mă consolam cu gândul că poate tot mai rămâne ceva; dar când m-am uitat din nou la el, era alt film. Complet altul. Complet şi disperat altul."

[154] Aşa cum tot Sergiu Nicolaescu, potrivit cărţii lui Iulia Blaga, *Fantasme şi adevăruri*, i-ar fi spus regizorului Mircea Săucan, după premiera insolitelor sale *Meandre* (1967): „Mă, Săucane, s-a terminat cu tine. Eşti scos din ring. Scurt. Ai luat K.O. şi nu te vei mai ridica niciodată."

decembrie 1989. Potrivit celor scrise de Mircea Daneliuc, cei trei directori de studiouri de film[155] (de la începutul anilor 90) sunt principalii detunători de fonduri care i-au confiscat finanţarea filmului său de anvergură, îngheţat în proiect: *Ovidiu*. Cu ei (şi cu alţii asemenea) avea să aibă, la un moment dat, nouă procese pe rol. Şi, făcând haz de necaz, notează: „Mă bătea gândul să-mi iau cortul şi să mă mut la Tribunal".

Daneliuc redă în însemnările sale câteva din vizionările sinistre pentru judecarea sau rejudecarea unor filme controversate: *Vânătoare de vulpi*, *Croaziera*, *Glissando*, *Iacob*. Situaţiile şi obiecţiile retorice (gen: „Ce-or să spună oamenii muncii când or să vadă filmul ăsta?") sunt greu de înţeles în lumea capitalului şi a libertăţii de exprimare *post*-1990. Problema „ruperii pisicii" (sintagmă ce trimite la scandalul inerent provocat de războiul cu autorităţile/cenzura/producătorii etc.) este, acum, desuetă.
De asemenea, regizorul-prozator evocă şi cele trei experienţe – mai degrabă amare decât dulci - de la câteva renumite festivaluri de film: Veneţia, Berlin şi Cannes. Episodul Veneţia e haios povestit. Afişele filmului *Glissando* (aduse într-un sul voluminos de acasă) au tapetat maşina cu care autorul muzicii filmului (compozitorul Vasile Şirli) a părăsit definitiv România, la mijlocul anilor 80, pentru a se stabili în Franţa. Cam la atât s-a rezumat, la Veneţia, acţiunea de *lobby* în favoarea acestui *apolog* care nu a primit atunci nicio distincţie în festival, deşi – Daneliuc nu uită să amintească - din juriu făcea parte Eugen Ionescu. Este redată şi povestea opririi filmului şi a vizionărilor repetate (din România), a încăpăţânării lui Daneliuc de a nu tăia nimic din el. În zadar, fiindcă tot a stat trei ani în cutii până când a fost vizionat, „acolo sus", de către Elena Ceauşescu. Mă rog, „vizionat" e un fel de a spune, pentru că sinistra şi temuta soţie a Preşedintelui avea reputaţia că „adormea pe unde se stingea lumina". S-a trezit numai când a auzit replica „Jidanule!", a întrebat dacă e antisemită şi a zis că e mai bine să fie scoasă. Apoi i-a întrebat pe cei din comisia ideologică de ce-au oprit „porcăria asta" şi le-a poruncit: „Scoateţi-o naibii de-aici, să n-o mai văd!"

În fine, episoadele Berlin şi Cannes, unde România a fost reprezentată de filmele lui Daneliuc *Patul conjugal* şi *Senatorul melcilor* înregistrează încă două înfrângeri. „E greu să cari în spate – comentează amar Daneliuc – şi hoardele de mineri, şi ţiganii cuţitari şi zâmbetele lui Iliescu, toate odată". În plus, la conferinţele de presă, „acel Apus" părea infinit mai interesat de libertatea presei, handicapaţii, homosexualii, SIDA, foştii comunişti etc. din România decât de filmul propriu-zis. Iar la intrarea în sala unde urma să înceapă proiecţia *Senatorului*… doi englezi discutau aşa: „Nu intri?" „Mi-ajunge cu filmele astea din Est. Prea mult jeg. Îmi strică ziua."

„N-ai să vezi niciodată – scrie Mircea Daneliuc la începutul volumului său – o furnică moartă de oboseală. Nici strivită. Otrăvită, da!" De-a lungul a patruzeci de ani de activitate ca cineast, autorul *Pisicii rupte* nici n-a murit de oboseală, nici n-a fost strivit de „lucrătura" confraţilor ori de reprezentanţii Puterii. Otrăvit şi încrâncenat însă avea să fie cel care – totuşi, nu iremediabil disperat – ajunge să-şi plângă „neputinţa inimii de a le da iertarea" şi se roagă aşa: „Cred, Doamne, în Tine şi în puterea Ta de a ierta ce eu, cel lipsit de putere, nu pot."

Un clovn pentru eternitate
Valentin Teodosiu

Pe mimul Valentin Teodosiu l-am văzut întâia oară în *Ion. Blestemul pământului, blestemul iubirii*. Era George Bulbuc, cel care la final avea să-i zdrobească ţeasta lui Ion al Glanetaşului (Şerban Ionescu). Trei ani mai târziu aveam să-l revăd, în *Imposibila iubire* – era „uriaşul Costică", prietenul de nădejde al „intrusului" Călin Surupăceanu (acelaşi Şerban Ionescu) în „oraşul şmecherilor". Cel care se autodenumeşte „un clovn pentru eternitate" este

[155] Sergiu Nicolaescu, Dan Piţa şi Mircea Veroiu.

însă un Valentin Teodosiu cabotin, mai aproape de rolurile pe care le-a făcut în *Şobolanii roşii*, *E pericoloso sporgersi*, *Patul conjugal* sau *Această lehamite* decât de morga de cărturar emerit din *Drumeţ în calea lupilor*.

Volumul (prefaţat de textierul Eugen Rotaru şi ilustrat cu caricaturi semnate Horaţiu Mălăele) conţine mărturii şi confesiuni pe un ton adesea zeflemitor: „În timp ce mă năşteam, îşi începe actorul depănarea amintirilor, regizorul Mircea Mureşan căuta un interpret pentru rolul lui George Bulbuc. Perseverent om. Şi-a găsit interpretul potrivit peste un sfert de veac." Iar doctorul, aflăm, l-a întâmpinat cu aceste vorbe: „Mare actor, are 60 de centimetri lungime şi 4,800 kg." Mama, care „se umflase în burtă (că pene n-avea)" îi spuse doctorului: „Să-l vedeţi în *Drumeţ în calea lupilor* interpretând rolul lui Iorga." În filmul lui Constantin Vaeni, Valentin Teodosiu este – la figurat – un „drumeţ în calea lupilor"[156]. Colegul său de scenă şi de platou, Dragoş Pâslaru (care îl joacă în acel film pe Horia Sima) avea să devină însă - la propriu - un drumeţ în calea lupilor, după retragerea sa ca pustnic într-o chilie din vârful munţilor. Şi el este evocat într-o ipostază comică: „Dragoş Pâslaru îl juca pe Rică Venturiano. Vine scena lui. El intră în scenă. Întuneric beznă. În capul lui, aşişderea. Uită prima replică şi o ia spre sufleor, o întreabă printre dinţi: „Cum e? Cum e?". Aia, absolventă de filologie, uluită de improvizaţia lui şi nedându-şi seama că nu ştie replica, zice: „Mişţoooo! Bravo!"

Pe lângă amintiri din copilărie, armată şi studenţie, hâtrul povestitor nu omite snoavele din culise. Actori, regizori, dramaturgi, directori de teatru sunt zugrăviţi în ipostaze care de care mai amuzante, chiar dacă nu întotdeauna onorante. Printre cei vizaţi se numără, evident, colegii din Institut, cei de la Teatrul Nottara (unde a jucat timp de 25 de ani) şi cei întâlniţi pe platourile de filmare: Adrian Pintea, George Constantin, Silvia Dumitrescu-Timică, Horaţiu Mălăele, Dana Dogaru, Gheorghe Dinică, Valentin Uritescu, George Alexandru, Dragoş Pâslaru etc. Povestiri „cu şi despre actori" memorabile sunt: masca mortuară pentru Iorga realizată de Florica Vaeni („Eu aveam 35 de ani, Iorga - 69 de ani, zece luni şi optsprezece zile"), turneul la St. Petersburg (unde „Artistul a fost, este şi va fi respectat în veci pururi") cu spectacolul de patru ore, *Karamazovii*, şotiile de la filmări cu Gheorghe Dinică (la *Patul conjugal***,** în regia lui Mircea Daneliuc) sau accidentul din timpul repetiţiilor la spectacolul *Familia Toth*. Tot acolo avea să se accidenteze şi Horaţiu Mălăele: „Întuneric în culise, semiobscuritate pe scenă, Horaţiu Mălăele urma să intre de după o draperie. Chior fiind, cutreieră culisele înainte de intrarea în scenă, desculţ, şi ia în plin un fier de călcat care aştepta să-i vină rândul să intre în scenă şi îşi despică degetul mare de la piciorul drept în două. Avea acum şase degete la un picior."

Mai la urmă este povestită o scenă reprezentativă pentru răbufnirile colerice ale actorului: „Jucam ping-pong cu Dan Micu în sala de repetiţie de la Nottara, împotriva lui Mălăele şi Dabija. Când a greşit i-am spus: „Domnule Dan Micu, este inadmisibil, vă rog să nu mai greşiţi." Dan, exasperat de milioanele de domnul în sus, domnul în jos, zice: „Bă, băiatule. Ne cunoaştem de şase ani. Nu mă mai domni atâta." Zis şi făcut. La următoarea minge pe care o greşeşte îi spun: „Ce morţii mă-tii faci, mă? Eşti cretin?" A rămas blocat."

În *tele play*-ul *Adio, Europa!* (produs de TVR, în regia lui Tudor Mărăscu) Valentin Teodosiu apare, în rolul unui securist criminal, în genericul fiecărui episod. Un ziarist încearcă să facă lumină într-un caz neelucidat. Securistul jucat de Teodosiu înjură printre dinţi tenacitatea şi diplomaţia jurnalistului şi-i spune, răspicat, adresându-se nu doar lui, ci – cu subînţeles – fiecărui telespectator în parte: „Şi ţine minte, *cu noi* veţi intra în Europa!" Ceea ce s-a şi-ntâmplat.

<u>Cinema şi nimic altceva</u>
Eugenia Vodă

[156] Iar „lupii" sunt nimeni alţii decât legionarii lui Horia Sima.

Volumul Eugeniei Vodă cuprinde cronici şi articole apărute între 1985-1995. Peisajul cinematografic al acelor ani („un deceniu fracturat"), pariază autoarea, „va rămâne dominat de operele a doi cineaşti: Lucian Pintilie şi Mircea Daneliuc" – doi „masivi muntoşi" între care „se desfăşoară şi un relief ondulat-accidentat, cu vârfuri şi pante abrupte, dar, mai ales, multă câmpie". Portretul „în mişcare" al filmului românesc juxtapune două jumătăţi: „cinematografia socialistă planificată" şi „cinematografia democratic-haotică".

Cele două coperte ale cărţii sunt dedicate celor doi „masivi muntoşi". Filmul lui Lucian Pintilie, *De ce trag clopotele, Mitică* (terminat în 1981, când a fost interzis până la Revoluţie), era, în 1990, una din cele mai aşteptate restituiri cinematografice. Lui îi este dedicat întâiul comentariu, cel despre „mesianismul miticismului" dintr-un film în care îşi dă întâlnire „mitul Caragiale" („un Caragiale de o înspăimântătoare actualitate") cu „mitul Pintilie". Din *Reconstituirea* - o „peliculă *non grata*, cu o difuzare meteorică şi cu un statut incert" - ni se decupează „imaginea cea mai tulburătoare" a unei lumi care „are raporturi false cu realitatea": convoiul şerpuitor din final – „bărbaţi, femei, bătrâni, un şir cenuşiu, nesfârşit, ieşind de pe un stadion, sau, parcă, din nişte subterane; un şir de umbre pe care se citeşte limpede că acele două condiţii primordiale, strict necesare oricărei dictaturi – *sărăcia şi incultura* – sunt respectate din plin". Importanţa *Balanţei* este, arată Eugenia Vodă, „comparabilă cu aceea a *Omului de marmură* al lui Wajda. În *Balanţa* ne redescoperim, într-o viziune caricatural-grotescă, propriile instituţii: Justiţia, Poliţia, Biserica, Partidul, Şcoala, Securitatea, Sănătatea, Armata, Transporturile etc. De remarcat, ni se atrage atenţia, *motto*-ul din Antim Ivireanu, ales de regizor şi inclus în scenariul filmului[157]. Seria de comentarii continuă cu un articol despre *O vară de neuitat* **–** „un film construit, vizibil, cu obsesia măsurii celei mai stricte şi a celui mai clar echilibru". Ambianţa retro (anul 1925) – arată Alexandru Paleologu, citat de Eugenia Vodă – „este realizată cu multă subtilitate", iar filmul este dominat de „corectitudinea morală, eleganţa comportamentului şi un anumit stil nobil de existenţă". Filmul *Salonul nr. 6* realizat de Pintilie (realizat în 18 zile, cu un deviz modest, la Televiziunea Iugoslavă) este inspirat dintr-o nuvelă de Cehov şi a fost „unul dintre paşii prin care cinematograful din Est a reuşit să fie prezent în lungul drum al eliberării de frică".

Despre „arta lucidităţii", aşa cum se regăseşte în opera celuilalt „masiv muntos" (Mircea Daneliuc), Eugenia Vodă scrie cu aplicare la câteva filme: *Iacob* („înlocuieşte praful de stele cu roca dură, patosul cu sarcasmul, poemul cu paradigma"), *A unsprezecea poruncă* („demonstrativ şi rece"), *Patul conjugal* („o epopee tragi-comică a unei actualităţi buimăcitoare în kitsch-ul şi inconştienţa ei", „o frenezie a libertăţii şocantă, agresivă"), *Această lehamite* („agitaţia a schimbat locul cu lehamitea, iar românilor nu li se mai pregăteşte nimic, pentru că totul li s-a pregătit deja") şi *Senatorul melcilor*.

Alte „semne de carte", din categoria „reliefului ondulat-accidentat, cu vârfuri şi pante abrupte" *ante*-1990: *Pas în doi* de Dan Piţa („regizorul e interesat în exclusivitate de captarea unui anumit *adevăr sufletesc*", iar „captarea" lui se datorează „consensului creator al unei echipe de mâna întâi"), comedia muzicală a Elisabetei Bostan, *Zâmbet de soare* („o explozie în lanţ de tinereţe", un „film de performanţă – în genul lui şi în contextul nostru cinematografic"), comedia burlescă a lui Alexandru Tatos, *Secretul armei…secrete*, *Rochia albă de dantelă* de Dan Piţa („un film de o modernitate autentică, în structură şi conţinut, o mică bijuterie, prin linia pură şi prin organicitate", „o premieră care spiritualizează fizionomia filmului nostru de actualitate"), *Flăcări pe comori* de Nicolae Mărgineanu („un film de un profesionalism stenic în sine"), *Cei care plătesc cu viaţa* **–** adaptare de Şerban Marinescu

[157] „…nu avem nici credinţă, nici nădejde, nici dragoste, şi suntem mai răi, să mă iertaţi, decât păgânii… Şi puteţi cunoaşte aceasta, că este aşa cum vă zic, că ce neam înjură ca noi de lege, de cruce, de cuminecătură, de colivă, de prescuri, de spovedanie, de botez, de cununie şi de toate tainele sfintei biserici. Cine dintre păgâni face aceasta?"

după opera lui Camil Petrescu („pornind tocmai de la autorul care a impus şi a influenţat pe termen lung, la noi, tehnica romanului modern, regizorul a construit filmul sub zodia unui netulburat temperament academic, în spiritul convenţiei romaneşti tradiţionale"), *Ciuleandra* de Sergiu Nicolaescu (ceea ce scria Călinescu despre romanul lui Rebreanu - „Într-o literatură încă săracă în invenţie, ca a noastră, *Ciuleandra* înfăţişează o nuvelă onorabilă, rece, superficială, dar bine întocmită" - i se potriveşte şi filmului, arată Eugenia Vodă), *Adela* – adaptare după Garabet Ibrăileanu („gândit şi împlinit cu fineţea pe care o presupune orice gen miniatural; un film cu o concentraţie foarte ridicată de stil Mircea Veroiu"), *Moromeţii* lui Stere Gulea („un film de o copleşitoare organicitate").

Începuturile „cinematografiei democratic-haotice" sunt punctate, mai întâi, de câteva articole despre „zorii tranziţiei" în lumea cinematografică din România („Cum am devenit „huligani"", „Cineaştii la primul ministru", „Cinestroika", „Ce (nu) se întâmplă în cinematografie", „Congelaţi-vă spectatorii!" etc.). Câteva cronici consemnează primele „vârfuri" şi „pante abrupte" *post*-1990: *Şobolanii roşii* („faptul că filmul acesta nu e cu nimic mai prejos faţă de o mulţime de filme româneşti făcute de-a lungul anilor de regizori ai noştri cu pretenţii şi cu vechi state de serviciu, arată nu cât de profesionist e dl. Codre, ci, invers, cât amatorism a putut să încapă, în timp, în cinematografia română"), *Undeva în Est* („filmul lui Nicolae Mărgineanu e ca o datorie de conştiinţă faţă de suferinţa celor care au îndurat atât de mult, nemeritat, şi faţă de adevărul istoric batjocorit, în toţi aceşti ani, de puterea comunistă"), *Priveşte înainte cu mânie* de Nicolae Mărgineanu („un film al celor mulţi şi necăjiţi, al celor umiliţi şi obidiţi, portretizaţi cu înţelegere şi căldură", „un film care demonstrează de ce clasa muncitoare nu merge în Paradis; pentru că ea rămâne imobilizată, pentru totdeauna, în infernul „tranziţiei""), *Hotel de lux* („expozitiv, declarativ, prolix; ilustrează, sub semnul aleatoriului, un posibil coşmar; nu îl descompune, nu îl adânceşte, îl ilustrează"), *Cel mai iubit dintre pământeni* de Şerban Marinescu („citind, pe generic, numele strălucite de actori şi de profesionişti din echipă, nu poţi să nu-ţi aminteşti ce povestea, ironic, un bătrân regizor, un clasic al cinematografului: dă-i fochistului de la blocul meu actori foarte buni, dă-i un operator excelent, dă-i o echipă profesionistă şi, în aceste condiţii, poate să facă regie, foarte bine, şi fochistul"), *Vulpe vânător* de Stere Gulea („paradoxul major al acestui film şi principala performanţă regizorală: se vorbeşte „urât", se trăieşte „urât", lumea e desfigurată de violenţă, laşitate sau frică, dar linia melodică a întregului are ceva calm şi auster"), *Piaţa Universităţii-România* – un documentar de Stere Gulea, Vivi Drăgan Vasile şi Sorin Ilieşiu („o felie bine gândită şi gingaş cumpănită despre „cel mai controversat fenomen din 1990""), *Rămânerea* de Laurenţiu Damian („regizorul cu un aer de citadin sofisticat vine cu un film „rural", un film al strămoşilor uitaţi, un film ca un poem în proză (sau ca un roman în versuri?) despre căutarea rădăcinilor. Mai mult, parcă, decât oricând, şi de această dată rădăcinile sunt amare"), *E pericoloso sporgersi* de Nae Caranfil („relevă un *autor* şi, la noi, cel mai convingător şi mai important debut regizoral al ultimului deceniu").

În fine, din categoria „multă câmpie", am decupat doar două exemple. În *Furtună în Pacific* de Nicu Stan „apare, din când în când, şi câte un cadru general care ar vrea să însemne vaporul în furtună văzut de undeva din cer – cadre artizanale care sugerează cu multă fidelitate o machetă într-un lighenuţ. Avantajul e că priveşti furtuna liniştit, cu superioritatea celui care ştie că actorii noştri buni şi dragi n-au cum să încapă „acolo", ci dorm liniştiţi în paturile lor. Un singur lucru e cert. Nici unui copil care ar vedea *Furtună în Pacific* nu i-ar mai trece în viaţa lui prin cap să se facă marinel…Nici marinal. Nici mariner." În *A doua cădere a Constantinopolului* de Mircea Mureşan, „ţâţele Loredanei sunt singurul lucru estetic dintr-un film inestetic, ele duc tot greul, pe ele se sprijină întreaga „viziune" regizorală, ele se plimbă voioase prin cadru, ele tremură turceşte, pe muzică orientală, ele îl obsedează chiar şi pe junele Aurelian Temişan care, până şi în timp ce face amor (cu altcineva), mestecând gumă, simte nevoia să-şi pună pe noptieră în faţa ochilor şi o poză cu Loredana, posesoarea

aceloraşi… Din libertatea de a putea-spune-face-ridiculiza absolut orice, comedia noastră nu se alege cu nimic. Decât cu turcirea."

Scurte întâlniri
Eugenia Vodă

Lumea, afirmă Eugenia Vodă în volumul *Scurte întâlniri*, este „nu doar o scenă, ci – odată cu secolul cinematografului – şi un ecran". Un ecran pe care se proiectează şi aceste „scurte întâlniri"[158] ale unui critic de film cu „personaje de cinema", cu „ideile, cu amintirile şi obsesiile lor": D.I. Suchianu, Jean Georgescu, Paul Călinescu, Mircea Daneliuc, Dan Piţa, Victor Rebengiuc, Marin Moraru, Leopoldina Bălănuţă ş.a..

În interviul cu D.I. Suchianu, autoarea smulge de la venerabilul critic de film câteva consideraţii pe seama „personajului feminin". Entuziast, Suchianu se număra „printre cei – puţini – care mai cred în domnişoare". Ele, domnişoarele, sunt „o elită a speciei, marele lux al planetei noastre". Ce înţelege dumnealui prin domnişoară? „Nu o stare civilă, nici o anumită vârstă", ci „graţie, farmec proaspăt şi reconfortant: o figură deschisă, ochi limpezi, dar mai ales un elan generos în faţa vieţii, o teribilă dorinţă de a pricepe, o stare de aplecare spre viitor". În ceea ce priveşte „cetatea femeilor" din lumea filmului, actriţele care au marcat – afirmă D.I. Suchianu – sunt: Greta Garbo, Bette Davis, Marlene Dietrich, Ingrid Bergman, Shirley MacLaine şi, de la noi, Irina Petrescu, pentru „substanţa psihologică".

În acelaşi an, Eugenia Vodă ia un interviu regizorului Jean Georgescu – un alt „personaj din altă epocă". Nostalgic, regizorul *Nopţii furtunoase* i se confesează: „Pe vremea mea era altfel…o fată nu ieşea singură pe stradă până la 17 ani. Dacă se ducea la baluri, să întâlnească un curtezan, se ducea cu mama." Fetele „din ziua de azi" (din 1982) „s-au făcut aşa, băieţoase", aleargă pe stradă „cu nişte pantaloni, cu pantofii nefăcuţi", iar unele îmbrăcate bine mănâncă gogoşi. „Astea sunt lucruri imposibile!" afirmă, scandalizat, regizorul.

Documentaristul Paul Călinescu povesteşte despre tehnica „*ciné-verité avant la lettre*" pe care a folosit-o în *Ţara moţilor*[159]. Aminteşte apoi despre descoperirea fizioecranului - „o nouă formă de ecran, de forma şi parametrii câmpului vizual al ochiului omenesc, un ecran care măreşte impresia de realitate şi dă o surprinzătoare senzaţie de relief". Invenţia – realizată împreună cu profesorul C.I. Botez şi brevetată în România, SUA, Germania, Italia, Franţa, Anglia şi Japonia – nu a fost însă pusă în practică (cel puţin până la data interviului, 1989), nu a fost valorificată sau testată. Nonagenarul regizor se consola cu gândul că fizioecranul „nu ar fi fost decât o soluţie de tranzit spre cinematograful viitorului: un ecran aerian, eteric, cu imagini care vor produce o impresie tot atât de „reală" ca realitatea însăşi."

Mircea Daneliuc – în interviul luat de Eugenia Vodă într-o pauză de filmare la *Probă de microfon* – vorbeşte despre filmele româneşti „far", „fosforescente": *Moara cu noroc*, *Pădurea spânzuraţilor*, *Reconstituirea*, *Nunta de piatră*. Toate, arată regizorul, sunt „momente valorice izolate". În continuare se referă la efortul din jumătatea a doua a anilor 70 de a contura „o fizionomie specifică cinematografiei româneşti". Saltul calitativ s-ar datora unei sume de „direcţii şi factori", între care *profesionalizarea* şi *intelectualizarea* cinematografiei din România. Astfel, spectatorul anilor 70 este invitat să desluşească un „limbaj cinematografic şi de idei superior". În fine, Daneliuc arată apoi că realismul – „dragostei, al relaţiilor umane, al muncii" - din multe filme româneşti „are de suferit" din pricina „falselor probleme" şi a unei priviri „greşite, nesincere asupra realităţii".

---

[158] Aluzie la titlul filmul lui David Lean, *Brief Encounter* (*Scurtă întâlnire*).

[159] Filmul, pe muzica lui Paul Constantinescu şi cu un comentariu de Mihail Sadoveanu, a primit premiul la secţiunea „film documentar" a Festivalul internaţional de artă cinematografică, Veneţia, în 1939.

Operatorul Sergiu Huzum[160] declară în 1990, după 20 de ani de exil: „Cred că, la nivelul poporului român, predomină acum emoţionalul. A fost un popor care a suferit, în ultimii 50 de ani, atâtea şocuri psihologice, care n-aveau cum să nu-l marcheze. Când curba asta a existenţei, în dinţi de ferăstrău, se va mai rotunji, când lucrurile vor căpăta stabilitate şi seriozitate, atunci se va putea face un pas uriaş înainte. Când se va înţelege că libertatea nu înseamnă să pot să-l înjur pe X şi să-i sparg capul, ci înseamnă posibilitatea de a gândi singur fără să-mi spună nimeni ce şi cum. Libertatea înseamnă eliminarea protezelor mintale."

Regizorul Dan Piţa mărturiseşte, în 1987, că a visat întotdeauna filme „care să îmbogăţească universul spiritual al acestei ţări", că a vrut să atragă atenţia, prin film, „asupra unor probleme pe care le consideră actuale". Care sunt acele probleme? „Mă interesează, de pildă, raportul dintre morala individului şi morala societăţii. Îmi place să merg până la ultima consecinţă a unui fapt, să simt că, în acel moment, mai mult, mai departe, nu pot să merg." Spune apoi că se apropie de un subiect în măsura în care „trimite spre o zonă superioară, a permanenţei umane". Multe din filmele realizate de Dan Piţa *până atunci* stau mărturie acestui crez: „Caut nucleul de esenţial, de durabil, de dumnezeiesc, în jurul căruia e plăsmuită fiinţa noastră, viaţa, moartea, dragostea, frica, ura; îmi place să descopăr în personaje posibile arhetipuri, mă fascinează să descifrez în adâncurile poveştii un contur mitic…" Despre „şcoala românească de film" *ante*-1988 regizorul *Concursului* spune că „există într-un anume sens: nu cuprinzând global totalitatea producţiei, ci raportându-se la o antologie vie de, să spunem, cincizeci de filme". Din această perspectivă „există o şcoală românească de film care e, poate, mult mai solidă şi mai importantă decât simţim noi acum". Ca argumente, citează câteva titluri: *Moara cu noroc*[161], *Viaţa nu iartă*, *Meandre*, *Duminică la ora şase*, *Reconstituirea*, *Proba de microfon*, *Secvenţe*.

În cele din urmă, actorii. Victor Rebengiuc selectează, dintr-o filmografie bogată în roluri, numai trei: cele din *Pădurea spânzuraţilor*, *Tănase Scatiu* şi *Moromeţii*. Interviul cu Marin Moraru, Eugenia Vodă surprinde „blândeţea enigmatică, tristeţea jovială, seriozitatea jucăuşă" a acestui actor. Leopoldina Bălănuţă povesteşte despre recitalul cu Integrala Scrisorilor eminesciene, despre îndemnul profesoarei sale din Institut („Vă implor să aveţi nevoie de poezie şi de muzică, numai poezia şi muzica vă pot alcătui suflete armonioase, vă pot face buni, echilibraţi, sănătoşi. Altfel, fără ele, veţi fi împrăştiaţi ca pulberea"), despre „vechimea neîntreruptă" la Teatrul Mic, despre poezia – forma ei de rugă - care i-a fost sprijin, i-a „îndulcit amarul" şi i-a „nimbat fericirea".

Cartea Eugeniei Vodă se încheie cu răspunsurile primite, în 1982, din partea unor actori cunoscuţi, la întrebarea pe care le-a adresat-o: „Aveţi un spectator preferat?". Printre ele se află şi istorioara – gingaşă, duioasă - povestită de Carmen Galin: „Nu vom putea niciodată verifica (noi pentru noi) cât timp şi pentru cât timp vom rămâne în memoria spectatorilor. Primim însă, în anumite momente, mai mult sau mai puţin festive, mai dese sau mai puţin dese, mai personale sau mai de grup, dovezile lor, ale spectatorilor, că ne ştiu, că ne iubesc, că le suntem necesari. Nu există pentru noi răsplată mai întreagă. Şi gesturile lor de aplauze, sau de flori, sau de scrisori, şi încântarea de pe feţele lor, sunt hrana noastră, recunoaşterea valorii şi a muncii noastre. Îmi vine în minte o seară când o spectatoare m-a aşteptat la ieşirea din teatru şi mi-a spus că îmi mulţumeşte pentru ceea ce-i dădusem eu pe scenă şi că simte nevoia să facă ceva pentru mine. I-am spus că gestul ei de a mă aştepta era suficient, că tot ce mi-a spus m-a bucurat şi că îi mulţumesc. *Dar vreau să-ţi fac ceva, să-ţi dau ceva*, mi-a spus. *Ce ţi-ai dori? – Un brad! Mâine ar trebui să-l împodobesc şi nu-l am. Dacă l-aş fi avut, te-aş fi*

---

[160] Autorul imaginii la *Duminică la ora şase*, *Reconstituirea* şi inventatorul „trans-trav"-ului - „o mişcare de cadru fix cu perspectivă variabilă".

[161] Esteticianul George Littera, referindu-se la „conştiinţa imaginii" în filmul românesc, arată că în *Moara cu noroc* - una din primele încercări în acest sens - imaginea este „gândită în funcţie de exigenţele lăuntrice ale operatoriei", iar conştiinţa plastică devine „o caracteristică de limbaj şi de stil".

rugat să mă ajuţi să-l împodobesc. A doua zi, cineva mă căuta la poartă. Era o fată frumoasă, brunetă, foarte tânără, spectatoarea mea din ajun, care acum ţinea în braţe un brad adevărat! Era mai mare decât bradul visat de mine, mai mare, poate, decât crezusem eu că pot să-l „fac" cu un spectacol!"

.

V. Epilog

● În căutarea cinematecii pierdute

Foarte aproape de fântâna cu peşti şi de statuia Lupoaicei cu Romulus şi Remus, din centrul Timişoarei, se află cinematograful *Studio*. Sau, mă rog, ce a mai rămas din el. Cândva era o sală de cinema ca oricare alta, unde puteai vedea, pe an, zeci şi sute de filme. Nu doar filme americane. Acum - dar numai vara (iarna se face economie şi e închis - oricum n-ar intra nici ucigă-l toaca la ţugul din sală) – această sală găzguieşte lunar un număr de patru filme. Mai ales americane. Din considerente financiare probabil (nu sunt rentabile, cultura cinematografică – spre deosebire de informaţia cinematografică, orientată aproape exclusiv către Hollywood - nu este, totuşi, o cultură „de masă" şi nu aduce profit mai deloc), filmele europene sunt sistematic refuzate de complexul ultramodern de cinematografe de la *mall* şi ajung la *Studio*. Cu alte cuvinte, aici mai poţi vedea şi filme care, ca un parfum din ce în ce mai evaporat, încă mai poartă amprenta repertoriului - paradoxal, mult mai divers - de altădată. Adică din „Epoca de Aur".

În primăvara anului 1993, un distins profesor universitar (specialist în economie şi cinefil pasionat, animator de cinemateci studenţeşti în urbe) şi directorul de atunci al Centralei Româniafilm (filiala Timişoara) mi-au dat mână liberă să alcătuiesc repertoriul pentru cinemateca studenţească din Aula Magna a Universităţii de Vest. Eram student în anul al treilea la Litere şi, deodată, m-am trezit în cerul numărul nouă de fericit că pot programa filmele pe care le doream. Din vară proiecţiile s-au întrerupt la Universitate, fără nici o perspectivă de reluare în anul universitar următor. Apoi, împreună cu şeful difuzării filmelor din urbe am convenit ca noua locaţie să fie cinematograful *Studio*. Pentru început, în vara lui 1993, filmele au rulat joi seara, apoi chiar de două ori pe săptămână. Pentru o vreme am reuşit să-i păcălesc şi am programat filme în fiecare seară, întotdeauna de la ora 20. Îmi amintesc de un episod nostim: seara fusese programat filmul *The Doors*, iar ziua rula (doar două reprezentaţii, fiind un film lung, în două serii) *Lista lui Schindler*. Ei bine, pentru filmul lui Oliver Stone se vânduseră deja 400 de bilete până la ora 15.00. Distribuitorii de la Bucureşti însă au aflat că, datorită proiecţiilor ce începuseră să ruleze seară de seară de la cinematecă, filmul lui Spielberg nu este difuzat îndeajuns. S-a pus problema suspendării lor, însă ce te făceai cu sutele de spectatori care voiau *The Doors*? Până la urmă s-a revenit la periodicitatea de două proiecţii pe săptămână cu filme clasice (sau, după unii, „antice"), de cinematecă.

Trebuie precizat că repertoriul de la *Studio* nu putea fi alcătuit decât din filmele existente în modestul depozit timişorean, care aproviziona cinematografele din vreo cinci judeţe din vestul ţării. Orice colaborare cu Arhiva Naţionala de Filme de la Bucureşti (singura sursă pentru cinematecă, în România), infinit mai bogată în titluri, era exclusă. Aşadar, filmele propuse erau, de regulă, filme de artă, filme „de autor" care ajungeau mai greu la public, filme însă prezente oricând în cinematecile lumii. Vremurile fiind apropiate de anul 1989, în stoc se afla încă repertoriul acelor vremuri: copii ale unor filme vechi, majoritatea din ţările socialiste (ce urmau să fie date la ars pentru a se recupera din ele … argintul): ruseşti, poloneze, cehoslovace, româneşti (filme socialiste, pentru că în anii 80 s-a redus dramatic importul de filme occidentale), dar şi filme americane, franceze, italiene, japoneze etc. În câteva rânduri, Centrul Cultural Francez din Timişoara a organizat – la

începutul anilor 90 - medalioane ale unor mari regizori francezi (Jean Vigo, François Truffaut, Eric Rohmer, Alain Resnais etc.) în cadrul cinematecii *Studio*.

La *Studio* m-am ocupat de programul de cinematecă între 1993-1996. În lipsa accesului la filme de artă (după cum profilul oricărei cinemateci care se respectă o cere), nu n-au putut organiza cicluri de filme pe regizori, pe diferite teme sau curente cinematografice etc. În acei ani, când difuzorii de film din urbe nu aveau insomnii din pricina derizoriului galopant care cuprinsese şi repertoriul cinematografelor, am reuşit totuşi să prezint unui public entuziast (ce nu o dată a făcut coadă la casa de bilete) filme de referinţă din cinematografia lumii, precum şi câteva filme româneşti[162].

Succese de public? Nu au fost puţine. La majoritatea filmelor veneau în medie 100-150 de spectatori (în condiţii în care filmul din program, adesea o producţie americană de ultimă oră, abia dacă înregistra 200-300 într-o săptămână întreagă, adică în aproximativ 30 de reprezentaţii). Asta în primele luni. După o vreme, cum titlurile se repetau, lumea a început să vină mai puţin. Audienţe record s-au înregistrat la filme precum: *Cartea junglei, The Doors, În numele tatălui* (câte 800 de spectatori, *nota bene*, la o singură reprezentaţie, într-o sală de numai 500 de locuri). *Solaris* şi *Călăuza*, *Câteva zile din viaţa lui Oblomov*, *Bobby Deerfield, Tootsie*, *Vremea ţiganilor* şi încă altele au adus şi ele, de fiecare dată, două-trei sute de spectatori (în medie) pe reprezentaţie, la *Studio*. Dintre filmele româneşti, cele mai vizionate au fost: *Concurs, Faleze de nisip, Pas în doi* (Piţa), *Moromeţii* (Gulea).

Între timp, sediul acelui depozit de filme s-a umplut de bălării. După 20 de ani de la prăbuşirea sistemului centralizat de producţie şi distribuţie a filmelor în România, în cetate au mai rămas, cu chiu cu vai[163] doar două săli de cinema (înainte de 1989 fuseseră 13), în care nu s-a investit mai nimic de ani de zile. Publicul de film dornic de *entertainment* (şi, în general, destul de puţin interesat de calitatea distracţiei) este acum satisfăcut, cu asupra de măsură: primeşte - într-o covârşitoare proporţie (şi în săli de lux, unde ronţăie-n voie pop-corn şi soarbe Coca-Cola) - filme americane de ultimă oră, atrăgător ambalate pe genuri, vedete şi efecte speciale. Amatorii de iarmaroc au masa asigurată. Ceilalţi însă (acei spectatori al căror spirit critic nu s-a atrofiat, dornici să guste - şi cu mintea şi cu sufletul - visele marelui ecran: filme şi de ieri, nu numai de azi, din lumea mare, nu numai din SUA) încă mai aşteaptă (şi pot să aştepte mult şi bine) o sală sau un repertoriu de cinematecă pe măsură.

VII. Bibliografie

ARISTARCO, Guido, *Utopia cinematografică*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1992.

BLAGA, Iulia, *Fantasme şi adevăruri. O carte cu Mircea Săucan*, Ed. Hasefer, Bucureşti, 2003.

CARANFIL, Tudor, *În căutarea filmului pierdut*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1988.

CHIŢAN, Simona, MICHAILOV, Mihaela, *Victor Rebengiuc.Omul şi actorul* Ed. Humanitas, Bucureşti, 2008, 336 pag.

CORCIOVESCU, Cristina, RÎPEANU, Bujor T., *Cinema...un secol şi ceva*, Ed. Curtea Veche, Bucureşti, 2002.

---

[162] *Pădurea spânzuraţilor* (Ciulei), *La Moara cu noroc* (Iliu), *Răscoala* (Mureşan), *Felix şi Otilia* (Mihu), *Reconstituirea; De ce trag clopotele, Mitică; Balanţa; O vară de neuitat; Prea târziu* (Pintilie), *Concurs; Pas în doi; Faleze de nisip; Noiembrie, ultimul bal; Rochia albă de dantelă; Hotel de lux* (Piţa), *E pericoloso sporgersi* (Caranfil), *Cursa, Probă de microfon, Croaziera, Iacob, Patul conjugal, Această lehamite, Senatorul melcilor* (Daneliuc), *Casa din vis* (Carmazan), *Flăcări pe comori, Priveşte înainte cu mânie* (Margineanu), *Cei care plătesc cu viaţa* (Marinescu), *Ochi de urs, Moromeţii, Piaţa Universităţii-România, Vulpe-vânător, Stare de fapt* (Gulea), *Imposibila iubire* (Vaeni) etc.

[163] Fără a pune la socoteală, desigur, complexul ultramodern Cinema City din *mall*.

CORCIOVESCU, Cristina, RÎPEANU, Bujor T., *1234 cineaşti români*, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1996.
CORCIOVESCU, Cristina, MIHĂILESCU, Magda, *Cele mai bune 10 filme româneşti ale tuturor timpurilor: stabilite prin votul a 40 de critici*, Ed. Polirom, Bucureşti, 2010.
DANELIUC, Mircea, *Pisica moartă*, Ed. Univers, Bucureşti, 1997.
HUYGHE, René, *Puterea imaginii*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1971.
KERIM Silvia, *Mircea Veroiu – Ultima vară a tinereţii*, Ed. Carminis, Piteşti, 2009.
MARION, Jean-Luc, *Crucea vizibilului. Tablou, televiziune, icoană – o privire fenomenologică*, Ed. Deisis, Sibiu, 2000.
MODORCEA, GRID, *Lumea modernă şi cinematograful*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1984.
PATLANJOGLU, Ludmila, *La vie en rose cu Clody Berthola*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1997.
PATLANJOGLU, Ludmila, *Ştefan Iorache, Regele scamator*,
PETROVICI, Virgil, *Pădurea spânzuraţilor, un film de Liviu Ciulei*, Ed. Tehnică, Bucureşti, 2002.
PINTILIE, Lucian, *Bricabrac*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2003.
PIŢA, Dan, *Confesiuni cinematografice*, Ed. Fundaţiei PRO, colecţia „Universitatea Media", Bucureşti, 2005.
POTRA, Florian, *Aurul filmului. Opere evocând trecutul*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1984.
POTRA, Florian, *Aurul filmului. Opere evocând prezentul*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1987.
RÎPEANU, Bujor T., *Filmat în România. Repertoriul filmelor de ficţiune 1911-2004. Cinema şi televiziune. Vol. I: 1911-1969*, Ed. Fundaţiei PRO, Bucureşti, 2004.
RÎPEANU, Bujor T., *Filmat în România. Repertoriul filmelor de ficţiune 1911-2004. Cinema şi televiziune. Vol. II: 1970-1979*, Ed. Fundaţiei PRO, Bucureşti, 2005.
RUSAN, Romulus, *Arta fără muză,* Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1980.
RUSAN, Romulus, *Filmar*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1984.
SAVA, Valerian, *Istoria critică a filmului românesc contemporan*, vol. 1, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1999.
SÂRBU, Eva, *Actorii noştri. Interviuri uitate*, Editura Ara, Bucureşti, 1995.
STEINHARDT, Nicolae, *Critică la persoana întâi*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2001.
STEINHARDT, Nicolae, *Dumnezeu în care spui că nu crezi*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2000.
STEINHARDT, Nicolae, *Jurnalul fericirii*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1991.
SILVESTRU, Valentin, *Carte despre Toma Caragiu*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1985.
TATOS, Alexandru, *Pagini de jurnal*, Ed. Albatros, Bucureşti, 1994.
TEODOSIU, Valentin, *Un clovn pentru eternitate*, Ed. Fundaţiei Pro, Bucureşti, 2006.
VODĂ, Eugenia, *Cinema şi nimic altceva*, Editura Fundaţiei „România literară", Bucureşti, 1995.
VODĂ, Eugenia, *Scurte întâlniri*, Editura Fundaţiei „România literară", Bucureşti, 1995.
WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Filozofia imaginilor*, Ed. Polirom, Iaşi, 2004.